*Milivoj Solar*

# TEORIJA KNJIŽEVNOSTI

Urednica
MIROSLAVA VUČIĆ

Recenzenti
ALEKSANDAR FLAKER
DRAGUTIN ROSANDIĆ
ĐURICA VINJA

Grafička urednica
DANIJELA KARLICA

Naslovnu stranicu izradio
ŽIVKO HARAMIJA

Korektorica
LJILJANA CIKOTA

I. izdanje 1976.

**© ŠKOLSKA KNJIGA, d.d., Zagreb, 1976.**
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati, ni na bilo koji način reproducirati bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

CIP dostupan u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, Zagreb, 450110011

ISBN 953-0-50733-X

Tisak: GRAFIČKI ZAVOD HRVATSKE, d.o.o., Zagreb

MILIVOJ SOLAR

# TEORIJA KNJIŽEVNOSTI

XX. izdanje

školska knjiga
ZAGREB, 2005.

Republika Hrvatska
SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
KNJIŽNICA
Inv. br. 3867708
Sign. Odsjek za hrvatski jezik

## PREDGOVOR PRVOM IZDANJU

*Ova je knjiga namijenjena učenicima srednjih škola, studentima književnosti i svima onima koji se žele upoznati s osnovnim pojmovima teorije književnosti i nekim osnovnim problemima znanstvenog proučavanja književnosti. Ona pokušava objasniti čitatelju porijeklo, upotrebu i namjenu pojedinih pojmova koji se najčešće rabe u teoriji književnosti, uputiti ga u svrhe, zadatke i metode proučavanja književnosti i omogućiti mu neku orijentaciju u različitim pravcima razvoja suvremene znanosti o književnosti. Nastojao sam da izbor problema i način izlaganja budu pristupačni svakome, bez obzira na njegovo obrazovanje i prethodno poznavanje teorije književnosti, ali sam se pri tome strogo čuvao takvih pojednostavnjivanja kakva bi mogla dovesti u pitanje potrebu da se uvijek zadrži ona razina znanosti o književnosti ispod koje, smatram, danas više ne smije ići ni tekuća književna kritika, niti književnoteorijska i književnokritička publicistika, a najmanje pak nastava književnosti.*

*Mislim da nije potrebno posebno napominjati kako sam se u pisanju tako zamišljene knjige susreo s mnogim teškoćama. Neke od njih proizlaze iz neriješenih terminoloških problema, neke iz stanja u suvremenoj znanosti o književnosti, a neke iz protuslovlja između složenosti predmeta koji se obrađuje i potrebe za kratkim i jednostavnim izlaganjem. U kojoj sam mjeri uspio takve teškoće svladati, to, naravno, treba da sude čitatelji. Želim jedino u tom smislu upozoriti kako ovu knjigu ne treba shvatiti i ocijeniti kao izlaganje sustavne znanstvene teorije književnosti, nego kao izlaganje koje treba služiti kao uvod u razumijevanje odnosno sustavno razvijanje znanstvene teorije književnosti. Rečeno u poredbi: ona se odnosi prema teoriji književnosti kao što se prema teoriji šahovske igre odnosi početnica u kojoj se doduše usput spominju načela kombinatorike i pozicione igre, ali u kojoj je ipak najveći dio posvećen uputama o pravilima kretanja figura*
*kako se uopće može završiti šahovska partija.*

*Nastala je ova knjiga na temelju desetogodišnjeg iskustva koje stekoh na katedri za teoriju i metodologiju proučavanja književnosti Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Da je napišem, izravno me potakao rad sa studentima; u tom smislu ona je zamišljena kao sustavno izlaganje one građe koja služi tek kao*

*temelj na kojem se može dalje graditi doista suvremena nastava književnosti na sveučilištu. U njenom općem nacrtu, izboru pojmova i problema, pa i u mnogim načelnim stavovima, nisam se mogao mnogo osloniti na slična naša ili strana djela, naravno ne zato što dobrih djela takve vrste ne bi bilo, nego zato što su naša slična djela znatno drugačije osnovne namjene ili su ponešto zastarjela (što je prirodno u burnom razvoju znanosti o književnosti posljednjih desetljeća) dok su strana slična djela rađena na osnovi drugačijeg izbora književnih djela i redovno znatno različite tradicije proučavanja književnosti od one na kojoj se razvijala i razvija naša znanost o književnosti. Dakako da pri tome ova knjiga ne teži nekoj posebnoj samostalnosti i originalnosti pod svaku cijenu; djelu ove vrste, smatram, to bi više štetilo no koristilo. Želim tako jedino kazati da sam se u objašnjenjima, tezama i u rasporedu izlaganja služio dosta različitim izvorima i uzorima (na koje, uostalom, upućuje i literatura na kraju knjige), pri čemu ipak smatram kako su mi brojne rasprave u časopisu* Umjetnost riječi, *zbornik* Uvod u književnost *i, dakako moje vlastite knjige* Ideja i priča *i* Pitanja poetike *najviše poslužile i kao izvor podataka i kao temelj sintetičkim zaključcima.*

Zagreb, u prosincu 1974.

Autor

## PREDGOVOR ŠESNAESTOM, PRERAĐENOM I DOPUNJENOM IZDANJU

*Kako je ova knjiga napisana prije dvadeset godina, a tek jednom, u sedmom izdanju 1982, ponešto prerađena, vjerujem da ne treba šire obrazlagati zašto je ovo izdanje temeljitije prerađeno i dopunjeno. Već i sâm razvoj znanosti o književnosti tome je dovoljan razlog, a promjene u nastavi književnosti, koje prirodno prate politička i kulturna zbivanja u Hrvatskoj, također se ne smiju zanemariti. Temeljnu strukturu knjige, međutim, nisam želio mijenjati, jer bi se u odveć velikim razlikama prema prijašnjim izdanjima mogla lako izgubiti ona tradicija u znanosti i u nastavi književnosti koju djela takve vrste – uvjeren sam – moraju očuvati. Nisam tako napisao novu knjigu, premda mi se ponekad, u radu na ovom izdanju, činilo da bi to bio lakši posao od onog što sam ga se latio. Nisam, naime, mogao samo dodati neke nove spoznaje, naglasiti nove orijentacije i uključiti nove nazive i pojmove, jer bi knjiga prekomjerno narasla, a izgubila bi nužno na onoj cjelovitosti i dosljednosti izlaganja koju je – barem se nadam – kao autorsko djelo u nekoj mjeri posjedovala. Nisam, opet s druge strane, mogao ni mnogo toga izostaviti, jer u znanosti o književnosti i njezina vlastita povijest igra ne malu ulogu. Morao sam naprosto neke dijelove pisati nanovo, nastojeći pri tome da zadržim tumačenje svih važnijih, ranije obrađenih naziva i pojmova, a potpuno nova poglavlja pokušao sam uključiti u izlaganje tako da opsegom i stilom ne iznevjere temeljnu namjenu knjige, zamišljene prije svega kao uvod u proučavanja književnosti.*

*Preradio sam tako – što će reći nanovo napisao – oko trećinu knjige, a dodao sam desetak potpuno novih poglavlja. Promjene su najveće u prvoj, drugoj i devetoj glavi, a najopsežnija je dopuna sažeti pregled velikih književnih epoha u petoj glavi. Iako i danas smatram da ta građa ne ulazi nužno u elementarni uvod u teoriju književnosti, uveo sam je više zbog praktičnih nego zbog načelnih razloga: čini se da takav pregled i ovdje može biti koristan, premda, dakako, ne može ni u kojem slučaju nadomjestiti potrebu priručnika koji bi tu problematiku zasebno obradio. Ostale dopune odnose se uglavnom na neke pojmove i uvide preuzete osobito iz semiotike književnosti, kao i na nekoliko novih orijentacija u proučavanju književnosti. Dijelovi knjige koje nisam nanovo pisao također su mjestimično, najčešće u primjerima i pojedinim formulacijama, mijenjani i dotjerivani. Literatura na kraju knjige prilagođena je promjenama u cijeloj knjizi.*

Zagreb, u veljači 1994.

Autor

Republika Hrvatska
SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
KNJIŽNICA

# 1. PRIRODA KNJIŽEVNOSTI I PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI

## NAZIV I POJAM KNJIŽEVNOSTI

Književnost je osobita vrsta jezične djelatnosti, pa riječ »književnost«, koja je izvedena iz riječi »knjiga«, malokad upotrebljavamo u širem smislu kao naziv za sve ono što je napisano i objavljeno uglavnom u knjigama. Riječ »literatura« opet, kojom se ponekad služimo jer je postala međunarodnim terminom, izvedena od latinske riječi *littera*, slovo, dobila je u nas redovno uže značenje; označuje u pravilu knjige i članke o nekoj široj temi ili znanstvenom području. Kao naziv za književnost upotrebljavamo ponekad i riječ **»pjesništvo«**, ali ona ipak ima uglavnom uže značenje, jer je izvedena iz riječi »pjesma« i upućuje na razliku između jedne velike skupine književnih djela, koja se naziva »poezijom«, i druge skupine, koja se obično naziva »prozom«. Najčešće se tako riječ »književnost« i u svagdašnjem govoru i u znanosti upotrebljava u užem smislu: misli se na one jezične tvorevine koje se razlikuju i od svagdašnjeg, običnog govora i od govora u svim onim ljudskim djelatnostima koje nemaju osobitu umjetničku svrhu i funkciju. Kako upravo ta osobita svrha i funkcija

povezuje književnost s onom ljudskom djelatnošću koja se zove »umjetnost«, naziv »književnost« upotrebljava se zapravo redovno u smislu umjetničke književnosti.

No, i pri takvoj upotrebi naziva »književnost« valja imati na umu da znanstveni pojam književnosti zahtijeva točnija određenja, pri čemu nas primisli vezane za riječ »knjiga«, kao i one vezane za »slovo« ili za »pjesma« u ostalim nazivima, mogu lako zavesti. Književno djelo, valja zato odmah napomenuti, nipošto ne mora biti nužno zapisano. Postoji golemo područje tzv. usmene književnosti, koja s jedne strane pripada dalekoj prošlosti, kada pismenost bijaše nepoznata ili veoma rijetka, a koja, s druge strane, obuhvaća i nipošto nevažnu usmenu predaju, unutar koje i danas nastaju mnogobrojne književne vrste, poput suvremenih legendi ili viceva npr. Takva se književnost može različito shvatiti i ocjenjivati, može se čak i suprotstaviti pisanoj književnosti do te mjere da se za nju zahtijeva novi naziv – ponekad zato nailazimo i na razlikovanje između usmene i umjetničke književnosti – ali nema sumnje da neke temeljne osobine stvaralačke moći jezika dolaze do izražaja i u jezičnim tvorevinama koje nisu zapisane, i koje se ne prenose na isti način kao pismom utvrđeni tekstovi. Zato je za razumijevanje prirode književnosti i za analizu znanstvenog pojma književnosti i te kako važno imati na umu i činjenicu da književnost postoji i kao usmena književnost.

Nadalje, primisli vezane za riječi »knjiga« ili »slovo« mogu izazvati pomisao da književnost valja shvatiti naprosto kao skup književnih djela osobitih svojstava. Premda to nije posve netočno, jer se u proučavanju književnosti prirodno bavimo prije svega književnim djelima, valja imati na umu da književnost ne čine samo djela: književnost je djelatnost i pisaca i čitatelja; ona je odnos u kojem djelo »posreduje« da bi došlo do osobitog sporazumijevanja. Književnost je određena institucija koja pretpostavlja da pisci na neki način oblikuju i izražavaju određena iskustva i spoznaje, koje čitatelji mogu razumjeti, jer ih na određeni način znaju i mogu čitati. Književnost ne postoji bez čitatelja ili slušatelja; nju čine autori, djela i publika, i jedino u uzajamnom djelovanju svih tih triju činitelja može se razumjeti priroda književnosti, kao što se može i odrediti znanstveni pojam književnosti.

Na kraju valja reći i da shvaćanje književnosti kao jedne umjetnosti, pa i na taj način stvoren naziv »umjetnička književnost«, zahtijeva dalja objašnjenja. Prije svega treba napomenuti da je tradicionalno pove-



zivanje umjetnosti s ljepotom dovelo i do naziva **lijepa književnost**, koji su često upotrebljavali naši stari poetičari. Taj se naziv očuvao i u nazivu **beletristika** (prema francuskom *belles lettres*, lijepa književnost), ali se danas takav naziv upotrebljava jedino u značenju tek jednog dijela književnosti, uglavnom romana i novela. Kako je danas, osim toga, izravno povezivanje ljepote i umjetnosti često osporavano, pojam umjetnosti veoma se različito shvaća i određuje u raznolikim suvremenim znanstvenim i filozofskim teorijama. Zbog toga je s jedne strane došlo do tako neodređenog značenja pridjeva »umjetnički« da je teško razabrati može li se njime dovoljno odrediti književnost, a s druge se strane suvremena znanost o književnosti mnogo bavi i trivijalnom književnošću, kao i nekim oblicima usmene književnosti, za koje je teško ustvrditi da ih valja smatrati umjetnošću. Gledamo li tako na književnost kao najšire shvaćenu jezičnu djelatnost osobite vrste, ta osobitost i ne mora biti shvaćena kao osobitost umjetnosti, pa se suvremeni pojam književnosti može shvatiti ponekad i šire od pojma umjetničke književnosti.

Ipak, okvirno određenje književnosti i danas se veže za umjetnost, jer je osobitost jezične djelatnosti koju prepoznajemo u književnim djelima teško opisati, odrediti i imenovati izvan okvirnog shvaćanja književnosti kao umjetnosti. Umjetnost se pri tome može najšire odrediti kao duhovna djelatnost u kojoj moć izražavanja i oblikovanja dovodi do stvaranja tvorevine osobitog smisla i vrijednosti, umjetničkih djela. Ona uključuje stvaralaštvo, sama stvorena djela i njihovo doživljavanje, a umjetnička djela sadrže iskustvo i znanje oblikovano i izraženo na takav način na kakav inače ne bi moglo nastati niti bi se moglo izraziti. Za razliku od filozofije i znanosti, koje nastoje ostvariti neku sustavnu sliku zbilje na temelju uopćavanja, razmišljanja i utvrđivanja općih zakonitosti, umjetnost se koristi maštom i oblikovanjem: prirodnoj ili već proizvedenoj građi, kao što su kamen, boja, ton ili jezik, umjetnik daje takav novi oblik kakav postaje nositeljem posve osobitih značenja. Umjetnik tako stvara novu zbilju, koja na svoj način daje ljudskom životu novu smislenu dimenziju. Umjetnost otkriva nove smislene odnose unutar ljudskog svijeta, stvara čitave nove moguće svjetove i obogaćuje iskustva pojedinaca novim, životno važnim spoznajama.

Pojam književnosti tako se ipak teško može razumjeti izvan okvirnog pojma umjetnosti, pa i veoma različita suvremena shvaćanja

prirode književnosti redovno na ovaj ili onaj način osobitost književnosti dovode u najužu vezu s osobitošću umjetnosti. Valja pri tome ipak napomenuti da prednost pri određivanju pojma književnosti mogu imati i neki drugi odnosi. Književnost je jezična djelatnost, pa je razumljivo da se razlike između književnih djela i drugih jezičnih tvorevina mogu tražiti u analizi jezika. Književno djelo, također, očito nešto znači, ono je prema tome neki znak ili sustav znakova, pa se osobitost književnosti može tražiti i u razlikama među tipovima ili vrstama znakova. Suvremena lingvistika i semiotika u takvim su pokušajima određivanja pojma književnosti postigle bez sumnje utjecajne rezultate, ali znanost o književnosti uglavnom je još uvijek sklona da zadrži, barem u orijentaciji, shvaćanje književnosti kao umjetnosti. Najvažniji je tome razlog što se smatra da shvaćanje književnosti kao umjetnosti još uvijek najbolje čuva autonomiju književnosti. Književnost, naime, može biti u službi odgoja, obrazovanja i različitih učenja, kao i naprosto razonode koja ne uključuje nikakvu stvaralačku suradnju čitatelja. Ona i tada ostaje književnost, ali njezina bitna funkcija, prenošenje i izražavanje iskustava koja se inače ne bi mogla ni oblikovati niti izraziti, biva umanjena, ako ne i potpuno izgubljena. Čini se zato da tek onaj pristup književnosti s kojeg se književnost razmatra prvenstveno kao umjetnost omogućuje da se ona shvati i proučava u onome što je samo njoj svojstveno, a to je stvaralaštvo koje nema samom sebi nadređene svrhe.

Kako književnost kao umjetnost prenosi iskustva i znanja čovječanstva na osobit, samo njoj samoj svojstven način, ona se može s jedne strane odrediti u okvirima jezične komunikacije, a s druge se strane može odrediti kao osobita vrsta spoznaje. To upozorava da su dva odnosa bitna za shvaćanje pojma književnosti: odnos prema jeziku i odnos prema zbilji. Oba su odnosa, međutim, najuže povezana: književna djela sadrže neke životno važne poruke, ali te poruke postoje, i mogu se razumjeti, jedino zato što su na osobit način prenesene. Književnost je tako istovremeno spoznaja i komunikacija, pa se samo zbog potreba znanstvene analize može razmatrati bilo pretežno s jednog bilo pretežno s drugog aspekta.



## KNJIŽEVNOST I JEZIK

Kada se književnost naziva »umjetnost riječi«, želi se naglasiti kako je upravo jezik ona građa od koje se gradi književno djelo i kako je činjenica da se književnost ostvaruje u jeziku bitna za razumijevanje njezine prirode. Time je ujedno naglašen osobit položaj književnosti među ostalim umjetnostima. Književnost se služi jezikom kao slikarstvo bojom, kiparstvo kamenom, a glazba tonovima, recimo, ali jezik nije prirodna građa, nego je već i sâm izuzetno složena duhovna tvorevina. Oblikujući jezik književnost, dakle, oblikuje nešto što je već oblikovano; ona ne samo da se »gradi« od jezika nego se »nadograđuje« na jezik. Zato bez razumijevanja prirode jezika nema ni razumijevanja prirode književnosti; književnost je uvijek osobita jezična pojava.

Književno se djelo tako ne može shvatiti ako se najprije ne shvati kao jezična tvorevina, što će reći da se mora pretpostaviti kako se ono najprije razumijeva kao bilo koja jezična tvorevina. Zato ako ono što je na nekom jeziku zapisano, ili na bilo koji drugi način utvrđeno, nazovemo t e k s t o m (prema latinskom *textum*, tkanje, tkanina, sveza riječi), književno je djelo tekst koji valja najprije shvatiti kao bilo koji tekst. Kako, međutim, razumijevanje teksta ovisi i o k o n t e k s t u (prema lat. *contextum*, skupa tkano, prepleteno), tj. o onoj pretpostavljenoj govornoj ili misaonoj cjelini unutar koje izrečeno ili napisano dobiva određenije značenje, tek književni tekst zajedno s kontekstom može dobiti smisao književnog djela. A to znači da je za shvaćanje književnosti posebno važno odrediti kako se zbiva razumijevanje književnog teksta.

Uzmimo, recimo, rečenicu: »Ubili su ga ciglama.« Ta se rečenica može shvatiti kao izvještaj o nekom zločinu, i tako ćemo je razumjeti ako smo je pročitali npr. u *Večernjem listu*. Pri tome će nas, dakako, najviše zanimati je li ona istinita ili je izmišljena, recimo radi senzacije. Takav naš prvenstveni interes upravlja u velikoj mjeri i samo razumijevanje, jer kada se pitamo o tome je li to istina, mi se i u razumijevanju oslanjamo na tzv. stvarni kontekst, što proizlazi iz činjenice da nam je najvažnije u tom iskazu kako se on odnosi prema nekoj zbiljskoj situaciji. Ista rečenica, međutim, početak je pjesme Ivana Slamniga i ujedno njezin naslov. Čitamo li tu rečenicu u pjesmi, razumijevanje postaje drugačije, jer više nije važno radi li se o zbiljskom zločinu. Pitanje o istinitosti postaje bespredmetno, pa se naše

razumijevanje više ne može osloniti ni na kakav stvarni kontekst. »Ubili su ga ciglama« dobiva značenje isključivo u okviru pjesme, a cijela se pjesma razumijeva opet na temelju cjeline našeg iskustva u kojem »ubijanje ciglama« može izazvati čitav niz primisli, a ujedno primjećujemo u tekstu mnoge osobine koje ne bismo ni zapazili ako bi se radilo o izvještaju o ubojstvu.

Tako kad čitamo:

> Ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,
> pod zidom, pod zidom, pod zidom.

zamjećujemo da se tri put ponavlja gdje se »zločin dogodio« i da se kazivanje neprirodno, gramatički nepravilno, lomi zarezima. Takva ponavljanja i brojni zarezi, ovdje nipošto nisu suvišni. Naprotiv, ponavljanje je posebno upozorilo na neke riječi, a zarezi su nas naveli da pojedine riječi čitamo i shvaćamo na neki način isprekidano i izdvojeno; one kao da se »nabacuju« poput cigli, a sve zajedno daje dojam da je izrečeno više no što bi se istim riječima moglo izreći kada takvih osobina teksta ne bi bilo. Na taj način »složen« tekst kao da nas upozorava kako ga valja razumijevati drugačije no što razumijevamo bilo koji tekst.

Bitna je pri tome, kao što vidimo, razlika u načinu čitanja; ona uvjetuje razumijevamo li rečenice iz stvarnog konteksta ili iz konteksta cjeline vlastitog iskustva. To će reći da u načelu postoji mogućnost da bilo koji tekst pročitamo kao književni tekst, čim smo zbog ovih ili onih razloga prihvatili da ga ne razumijevamo na temelju stvarnog konteksta. No, uobičajen pojam i shvaćanje književnosti zahtijeva i da sâm tekst sadrži barem neke osobine koje barem sugeriraju kako ga valja čitati. Upravo zbog tih osobina književna djela razlikujemo od neknjiževnih tekstova; upravo one upozoravaju da se književno djelo služi jezikom na osobit način. Jezik kao da svraća pažnju sâm na sebe; on kao da se osamostaljuje, sve u njemu prisutne dimenzije smisla mogu se pojaviti, a razumijevanje više nije upućeno na stvarni kontekst. Književno djelo postaje samosvojna jezična tvorevina, pa ga i pamtimo tako reći zbog njega samoga. Zato se može reći da je svaki tekst kojeg zadržavamo u pamćenju isključivo zbog njegove osobite jezične strukture u načelu već književno djelo. Svi elementi jezične komunikacije pri tome u ovoj ili onoj mjeri mogu doći do izražaja, pa zvuk, značenje



i slika, nagovještaj i mašta, osjećaji i misli kao da se na nov način usklađuju, i stvara se dojam koji se često naziva »umjetničkim doživljajem«. Istinsko razumijevanje književnosti zato pobuđuje osjećaje, izaziva razmišljanje i redovno djeluje poput svojevrsnog otkrića nečega važnog, što ranije nismo poznavali.

Različiti su putovi i načini na koje književnost uspijeva u jeziku, i na temelju jezika, ostvariti nova značenja i oblikovati svojevrsnu novu zbilju. Jednom, pretežno u poeziji, to se zbiva tako da riječi kao da izgube svoje svagdašnje, obično značenje i pojavljuju se pred nama kao osobita »bića«, koja imaju vlastiti život, vlastite široke mogućnosti tumačenja i osobiti smisao upravo kao same riječi. Drugi put, pretežno u prozi, to se zbiva tako da nas pripovijedanje i opisi »prenesu« u neki novi svijet dočarane zbilje, koji se na posve osobit način odnosi prema stvarnom svijetu, a treći put, u dramskim tekstovima, likovi i dijalozi dočaravaju izuzetni svijet pozornice, u kojem se odjednom, kao u nekom čarobnom ogledalu, vidi i ono što u zbilji nikada ne vidimo. Uvijek, međutim, nova je dimenzija razumijevanja jezika na ovaj ili onaj način prisutna, i uvijek znamo da tako prenesene poruke ne možemo razumjeti ako se ne oslonimo na cjelinu vlastitog životnog iskustva.

Osobitost književnosti tako se možda najlakše može razumjeti na temelju činjenice koju su bezbroj puta naglašavali kako književnici tako i mislioci koji su se bavili književnošću: ono što je rečeno u književnim djelima ne može se nikada i bezuvjetno izreći ni na kakav drugačiji način. To će reći: prepričamo li umjetnički vrijedne stihove, unepovrat je izgubljeno upravo ono što čini njihovu vrijednost. Pjesmu ne čini doslovno značenje u njoj upotrijebljenih riječi, niti je čine misli koje su njima izravno izražene, niti pak osjećaji koji su, recimo, izazvani. Pjesmu čini kako doslovno značenje riječi, tako i njihov osobeni poredak, kao i ritam, zvuk i posebna slikovitost samih riječi, što se sve doduše može opisivati i analizirati, ali se time ne može ponoviti. Na sličan način i prozno književno djelo govori isključivo cjelinom svojih elemenata, pa se ni u kojem slučaju ne može svesti na bilo koji od njih, recimo na ideju koju je pisac imao na umu ili na priču koju je izravno ispričao. Roman se doduše može prepričati, ali ono bitno što je u nekom romanu rečeno ne može se odvojiti od cjeline romana; »kratki sadržaji« ili stavovi romanopisca o nekim problemima ništa ne govore o samom romanu u kojem su izrečeni.

Na takvu neponovljivost umjetničkog kazivanja upućuje, osim toga, i jednostavna činjenica postojanja književnosti kao osobite jezične djelatnosti. Kada bi se, naime, književno izražavanje moglo u potpunosti zamijeniti nekim drugim, jednostavnijim i točnijim načinom izražavanja, književnost bi iščezla u povijesti ljudskog roda, jer bi se sve što ona može reći izreklo sažetim i preciznim jezikom znanosti ili neposredno razumljivim jezikom novinskih izvještaja. Književnost tako postoji naprosto zato što u ljudskom društvu obavlja zadatke koje ne može obaviti neki drugi način izražavanja; ona prenosi poruke koje se inače ne bi mogle prenijeti i uobličuje iskustvo koje ne bi bilo oblikovano, pa ne bi moglo ni postojati. Književnost sadrži takvu istinu kakva inače ne bi mogla biti ni spoznata niti objavljena.

## KNJIŽEVNOST I ZBILJA

Ako smo ustvrdili da se književno djelo ne može razumjeti iz stvarnog konteksta i da književnost u jeziku stvara novu zbilju, to dakako ne znači kako se književnost može razumjeti a da se pri tome nema na umu nikakav odnos prema zbilji. Književnost je dakako stvaralačka djelatnost, ali nitko ne može poreći da mnoga književna djela podrobno opisuju zbiljske ljude i događaje, da su mnoga pravi izvor mnoštva povijesnih podataka, a da se mnogima čak i u najvećim uzletima mašte može lako razabrati okosnica u posve određenoj zbilji svagdašnjeg života. Tolstojev roman *Rat i mir* opisuje tako Napoleonov pohod na Rusiju, s mnogim potankostima od kojih barem jedan dio odgovara povijesnoj istini, a iz Homerovih epova svakako možemo naučiti kako su stari Grci živjeli, kako su se odijevali, kako su ratovali, što su mislili i osjećali, kao i u što su vjerovali. Danteova *Božanstvena komedija* doduše opisuje imaginarni svijet pakla, čistilišta i raja, ali nema nikakve sumnje da su Danteove vizije duboko ukorijenjene u zbilji ljudskog života i da brojne sudbine, koje on opisuje, pripadaju upravo zbilji njegova povijesnog vremena. Književnost tako na svoj način uvijek i govori o zbilji, pa se njezina stvaralačka priroda očituje jedino u tome što njezin odnos prema zbilji nipošto nije izravno oponašanje.

Prvi je razlog takvog odnosa književnosti i zbilje što je taj odnos »posredovan« jezikom. Književna su djela, naime, prije svega jezične tvorevine, pa su podložna zakonitostima jezičnog oblikovanja. Jezik je pak sâm, kao što smo već napomenuli, izuzetno složena duhovna tvorevina, pa je i njegov odnos prema zbilji i sâm do danas dokraja neriješen problem znanosti i filozofije. No, čak ako i ne ulazimo u složena pitanja kojima se bave osobito filozofija jezika, lingvistika i semiotika, posve je jasno da se jezikom, recimo, ne može slikati, nego se mora opisivati, te da se ne može istovremeno govoriti o više događaja, koji se istovremeno zbivaju, nego se mora govoriti tako da se iskazi nižu jedan za drugim. To će reći da se prikazati neku zbilju jezikom može jedino ako uvažavamo temeljne mogućnosti jezika i njegovu strukturu, pa književna struktura ne može naprosto »preslikati« zbilju.

Nadalje, književno djelo može zbilju opisati ili izraziti jedino u okviru neke književne konvencije. K n j i ž e v n a  k o n v e n c i j a pri tome i nije ništa drugo do upravo onaj temeljni postupak zbog kojeg prihvaćamo da jezik u književnosti ne razumijevamo kao bilo koji drugi jezik. Konvencija je upravo tako reći prva »nadogradnja« na jezik; ona je takva jezična organizacija koja je uvjet osobitog načina čitanja odnosno slušanja. Tek ako netko govori u stihovima, konvencija stiha upozorava nas da se radi o književnom djelu; tek ako netko počinje govoriti: »bio jednom jedan kralj i imao tri sina«, i nastavlja pripovijedati o zmajevima i vješticama, prepoznajemo da se radi o konvenciji bajke, pa pristajemo da slušamo o nestvarnom i krajnje neobičnom kao da je stvarno i obično. Bez prihvaćanja ikakvih konvencija prikazivanja, jezikom se ne bismo mogli služiti u umjetničke svrhe. Čovjek koji uopće ne bi poznavao konvencije kazališta, recimo, ne bi mogao pratiti što se zbiva na pozornici: njemu bi moglo biti samo smiješno da kulise mora zamisliti kao zidove sobe, sobu kao prostor omeđen samo s tri strane, a glumčevo obraćanje publici kao iskazivanje intimnih misli i osjećaja likova moglo bi ga samo zgranuti. Čitatelj koji ne poznaje konvencije lirike ne bi mogao razumjeti zašto bismo svoje misli iskazivali u ritmički pravilnim razmacima, povezivali ih rimama i upotrebljavali stanke na neuobičajenim mjestima, a čitatelj romana struje svijesti, koji ne poznaje konvencije tzv. unutarnjeg monologa, ne bi mogao ni shvatiti ni povezati značenje riječi koje čak nisu ni odvojene interpunkcijama.

Književno djelo razumijemo tako zato što, tako reći, već unaprijed prihvaćamo određene konvencije, koje nam omogućuju da neke načine

govora prihvatimo kao osobit, umjetnički način govora. Konvencije su poput neke vrste prethodnog sporazuma između autora i čitatelja; nema li takvog sporazuma, nema ni književnosti, jer bi se svako jezično saopćavanje prihvaćalo jedino na onaj način na koji se prihvaća »obično«, svagdašnje jezično priopćavanje.

Za razumijevanje odnosa književnosti i zbilje važno je tako prije svega imati na umu »dvostruko posredovanje«: govoreći o zbilji, odnosno prikazujući zbilju, književno djelo najprije mora barem u nekoj mjeri poštovati jezične konvencije, a zatim mora poštovati i određene književne konvencije, jer jedino one omogućuju da ga razumijevamo upravo kao književno djelo. O važnosti jezičnih konvencija i ne treba posebno govoriti: svakome je jasno da književnost doduše u nekoj mjeri može čak i kršiti gramatičke norme – pa se često spominje *licentia poetica*, pjesnička sloboda, kao jedno od načela koje važi u književnom govoru – ali ako se pokušava u potpunosti napustiti jezične konvencije, može se možda javiti neka nova umjetnost »slikanja« slovima ili zvukovima riječi, ali se ne može održati ono što nazivamo književnošću.

Što se pak tiče književnih konvencija, zanemarimo li njihovu važnost lako može doći do posve pogrešnog shvaćanja načina na koji se književnost odnosi prema zbilji. Književne konvencije, naime, zahtijevaju da sve u književnom djelu bude prije svega podređeno svojevrsnoj logici upravo književnog izražavanja. Zmajevi u bajci nisu tako ostatak sjećanja na dinosauruse, nego su način na koji bajka prikazuje određenu zbilju onog segmenta ljudskog života o kojem govori, a isprekidani govor u pjesništvu ne proizlazi iz prvobitnog mucanja, nego je, naprotiv, određena visoko kultivirana književna konvencija, nastala kao rezultat dugog razvoja. Književne konvencije mogu zato važiti i onda kada se povijesna zbilja promijenila, pa zato, pozivamo li se na književna djela kao na svjedočanstva o tome kako se nekada živjelo, valja uvijek imati na umu da su životni problemi i shvaćanja prisutna u književnom djelu uvijek uključena u način na koji su upravo i jedino određene konvencije omogućavale književnu iluziju zbilje. Književnost je zbog nužnog oslanjanja na konvencije uvijek iluzija, pa čak i onda kada se, kao recimo u realizmu, poziva na izravno oponašanje zbilje, i onda je način na koji se to ostvaruje također samo jedna konvencija.

Književnost tako uvijek na neki način govori o zbilji, jer ni mašta zbilju ne može napustiti. Književnost polazi od zbilje, u zbilji su



utemeljene teme o kojima ona govori, zbiljski su problemi kojima se ona bavi, zbiljska su pitanja koja se postavljaju u književnim djelima i zbiljska su rješenja koja se predlažu ili se osporavaju. No, vezanost književnosti za zbilju nije takve prirode da bismo književna djela mogli shvatiti kao iskaze o stvarnom životu ili kao očuvana svjedočanstva o povijesnim okolnostima njihova nastanka. U književnim se djelima zrcali život zbiljskih pojedinaca i naroda, u njima su opisani stvarni običaji i navike, u njima se javljaju problemi koji bijahu karakteristični upravo za neka povijesna razdoblja, za neke narode i za neke ljudske zajednice, ali ono što ih čine književnim djelima ne može svesti na sačuvane podatke o nekim činjenicama i na već oblikovane stavove o životu i svijetu, na zaključke koji bijahu već izrečeni u znanosti, u filozofiji, u religiji ili u politici. Književnost se ne odnosi prema zbilji tako da iznosi već gotove i prije uspostavljene pojedinačne istine, nego ona nanovo i na svoj način oblikuje uvijek svojevrsnu cjelinu ljudskog iskustva. Zato književna djela stvaraju vlastite svjetove, koji se prema zbiljskom svijetu ne odnose kao kopija prema originalu, nego kao jedan original prema drugom originalu.

## KNJIŽEVNOST KAO UMJETNOST

Kada govorimo o osobitosti umjetnosti i o potrebi da se književnost u prvom redu razumijeva i proučava kao umjetnost, time naravno nije rečeno da umjetničku spoznaju i istinu umjetnosti treba strogo odvojiti od bilo kakve drugačije spoznaje i istine u smislu znanosti i filozofije npr. Književnost, naravno, ne govori o nečemu što bi postojalo tek u nekom posebnom »carstvu umjetnosti«, niti ona govori tako da njen jezik mogu razumjeti samo »posvećeni«, niti pak istina umjetnosti pripada nečemu što je sasvim osobito i nedohvatno običnom životnom iskustvu, iskustvu određenih vidova znanosti i iskustvu istinske filozofije. Naprotiv, književnost je sastavni dio svakidašnjeg života i kao takva ona govori o onom istom o čemu govori svaki ljudski napor za osmišljavanjem zbilje. Razlika je samo u tome što književno umjetničko djelo pojave života zahvaća na način koji u strogom smislu ipak pripada jedino umjetnosti, na način oblikovanja posebnog smislenog »svijeta djela«.

Kad kažemo »svijet djela«, time naravno ne mislimo da riječ »svijet« treba shvatiti u smislu svega što postoji. »Svijet« ovdje znači

sređeni kozmos kojem unutarnji red i poredak osiguravaju i jedinstvo i cjelovitost, a bogatstvo smislenih sadržaja i raznolikost odnosa gotovo beskonačne mogućnosti razumijevanja. Veličina odnosno opseg književnog djela tako ne igraju nikakvu ulogu s obzirom na njegovu »svjetotvornost«. Baš kao što *Ilijada* u široku zahvatu prikazuje čitav svijet jednog naroda i jednog vremena, i pjesma *Ljubav* Antuna Branka Šimića s nekoliko rečenica oblikuje svijet u kojem iskustvo ljubavi nije tek iskustvo jedne životne pojave, nego je svojevrsna slika ili model čitavog kozmosa, »svijeta« u kojem baš kao i u zbiljskom svijetu postoji »vani« i »unutra«, u kojem događaj ili, ako hoćemo: istina ljubavi, biva uzdignuta do smislene cjeline beskonačnih mogućnosti daljih tumačenja:

Zgasnuli smo žutu lampu

Plavi plašt je pao oko tvoga tijela
Vani šume oblaci i stabla
Vani lete bijela teška krila

Moje tijelo ispruženo podno tvojih nogu
Moje ruke svijaju se žudno mole

Draga, neka tvoje teške kose
kroz noć zavijore, zavijore

Kroz noć
kose moje drage duboko šumore
kao more

I na ovom primjeru može se zapaziti kako se stvaralaštvo književnog djela očituje u takvom oblikovanju običnih, svakodnevnih predodžbi, utisaka, dojmova i opisa, kakvim se na temelju obične, svakodnevne i banalne zbilje ostvaruje smisao koji svojom izuzetnošću otvara sasvim nove mogućnosti razumijevanja jedne obične »činjenice« života. To će ujedno reći da »stvaralaštvo književnosti« ne treba shvatiti u smislu da književnik stvara svoj vlastiti svijet ni iz čega, kao što Bog stvara svijet ni iz čega, upravljan isključivo vlastitom voljom. Književnik ne može doslovno stvarati vlastiti svijet jer je, s jedne strane, ograničen jezikom (on ne može naprosto izmisliti novi jezik jer takav »jezik« nitko ne bi razumio), a s druge je strane ograničen mogućnostima prihvaćanja prikazanog svijeta (svijet djela koji ne bi bio ni u



kakvu odnosu prema stvarnom svijetu naprosto ne bi nikoga zanimao). Stvaralaštvo književnosti treba tako razumjeti kao oblikovnu djelatnost kojom se na temelju postojeće zbilje prema posebnim zakonima stvara nova zbilja. Već u Aristotelovoj *Poetici*, toj najstarijoj i najutjecajnijoj raspravi o književnosti u europskoj kulturnoj povijesti, umjetnost je shvaćena kao oponašanje *(mímesis)* stvaralačke djelatnosti prirode. Stoga treba reći: na onaj isti način kao što priroda stvara odnosno proizvodi sama iz sebe sve što postoji, oblikujući tako uvijek nova i nova bića, i književnik odnosno umjetnik, oponašajući stvaralačku djelatnost prirode, stvara odnosno proizvodi uvijek nova i nova bića osobite vrste: umjetnička djela.

Kao stvaralaštvo u tom smislu književnost kao umjetnost prirodno se ne odnosi jedino prema prošlosti i neposrednoj sadašnjosti društvenog života; književnost nije samo spoznaja onog što je bilo i što jest; književno se djelo, ako je odista istinsko veliko umjetničko djelo, uvijek odnosi i prema onome što još nije, ali se nazire kao još neostvarena, a već djelatna budućnost. Književno djelo nije naprosto model zbilje, nije samo slika svijeta, samo stvarni svijet u malom, nego je književno djelo ujedno mogući svijet budućnosti. Književno je djelo ostvareno očekivanje, ali ne ostvareno očekivanje u smislu zamišljene gotove, tobože sasvim dovršene, slike pretpostavljenog svijeta koji nadolazi (to je slučaj samo u tzv. znanstveno-fantastičnim djelima zabavne književnosti), nego ostvareno očekivanje novih i budućih problema ljudskog postojanja u protuslovnom i nikada dovršenom ljudskom povijesnom svijetu. Jedino zahvaljujući toj otvorenosti prema budućnosti i Eshilove ili Shakespeareove drame npr. i nama danas govore o našim problemima i o našem životu. Samo zbog toga sva velika književna djela prošlosti nose u sebi mogućnost uvijek novih i novih shvaćanja i tumačenja. Zbog odnosa prema budućnosti književna djela ne zastarijevaju na onaj način na koji zastarijevaju čak i velika djela znanosti. Suvremena književnost tako ne osporava istinitost i aktualnost književnih djela prošlosti. Književna povijest tako nije naprosto prošlost, nego je u njoj sadržana i sadašnjost i budućnost književnosti, jer je u njoj u nekoj mjeri sadržana i sadašnjost i budućnost ljudskog života.

## SVRHA I ZADACI PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI

Kao stvaralačka jezična djelatnost književnost je sastavni dio svagdašnjeg života. Književnost se ne predaje samo u školama i na sveučilištima, niti je ona samo »vlasništvo« obrazovanih. Svaki je čovjek na ovaj ili onaj način u neprestanom dodiru s književnošću, jer je život u društvu nezamisliv bez jezika, a gdje postoji jezik, postoji i književnost. Prirodno je, međutim, da različiti oblici i načini književnoumjetničkog izražavanja dobivaju najčišći umjetnički vid u književnim djelima trajnog značenja i da u širokoj skali književnih djela možemo razlikovati djela manje i djela veće umjetničke odnosno općekulturne vrijednosti. Također je jasno da između zadovoljstva u čitanju ili slušanju manje-više slučajno oblikovanih književnih tvorevina svakidašnjice i zadovoljstva u čitanju romana Thomasa Manna npr., postoji golema razlika. Stoga možemo reći da smisao za vrijednosti jezičnog stvaralaštva doduše ne mora uvijek odgovarati općem stupnju obrazovanja nekog pojedinca, ali da je ipak književna kultura nerazlučivi dio opće kulture, te da se bez određenog poznavanja najvećih književnih ostvarenja vlastitog naroda i čovječanstva teško može zamisliti takva književna kultura kakvu zahtijeva suvremeni život u svim svojim vidovima. Književnost i obrazovanje tako su neraskidivo povezani u svakoj ljudskoj zajednici, a posebno u onoj ljudskoj zajednici kojoj je stalo do napretka u smislu obogaćivanja sadržaja ljudskog života svakog pojedinca.

Govorimo li na taj način o vezi književnosti i obrazovanja i, prema tome, o potrebi poznavanja književnosti koja nužno uključuje i proučavanje književnosti, valja najprije upozoriti na razliku između **praktičnog i teorijskog odnosa** prema književnosti. Praktično se, naime, književnošću bavi književnik koji stvara književna djela, čitatelj koji ih doživljava kao umjetnost i time čini da umjetnost uopće bude umjetnost, a u širem smislu i književni kritičar, ako se on zadovoljava izricanjem neposrednog suda o vrijednosti pojedinih književnih djela, ili ako na temelju tih djela stvara nova književna djela (što je zadatak tzv. stvaralačke književne kritike odnosno književne kritike kao zasebne književne vrste). Teorijski se književnošću pak bavi onaj tko književna djela proučava kao posebne predmete za misaonu obradu, onaj tko želi spoznati prirodu književnosti u cjelini odnosno prirodu pojedinih književnih djela. Na tu razliku između teorijskog i praktičnog odnosa



prema književnosti valja upozoriti i zbog toga što osim njihove uzajamne uvjetovanosti postoje i određene suprotnosti između jednoga i drugoga. Premda nema uspješnog teorijskog bavljenja književnošću bez sposobnosti neposrednog, praktičnog doživljavanja književnih djela, i premda je teško zamisliti iole viši stupanj mogućnosti doživljavanja književnosti koji ne prati barem neka sposobnost teorijskog razmišljanja o književnim djelima, teorijski odnos, nerijetko se tvrdi, može razoriti neposredno oduševljenje pojedinim književnim djelom. Teoretičar, kaže se, analizira, što će reći: razbija ono neposredno jedinstvo umjetničkog djela koje čini srž umjetničkog doživljaja; on nastupa tako kao rušitelj zanosa stvaratelja i zanosa ljubitelja književnosti.

Protiv takvog suprotstavljanja teorijskog i praktičnog odnosa prema književnosti, međutim, govori i najobičnije iskustvo svakog onog tko doista želi neposredno uživati u književnosti. Nerijetko naime, recimo prije svega, na putu do doživljaja, koji je moguć tek ako djelo pravo razumijemo, stoje različite prepreke. Mnoge riječi u književnim djelima nastalim u bližoj i daljoj prošlosti, ili nastalim izvan užeg životnog kruga u kojem se krećemo, ne možemo neposredno shvatiti u onom značenju koje im autor pripisuje. Nadalje, mnoge pojave opisane u takvim djelima nemaju za nas ono značenje koje su imale ili imaju za svog autora; mnoge osobe i događaje jednostavno ne možemo povezati u cjelinu djela ako ih ne poznajemo toliko koliko je potrebno da se ustanovi njihov smisao u okviru općeg smisla djela. To će reći: bez mogućnosti da se prenesemo u shvaćanje života i svijeta koje nam nije neposredno prisutno nema ni mogućnosti razumijevanja, bez razumijevanja nema ni doživljaja, a doživljaj je preko potrebe za pravilnim razumijevanjem nužno vezan uz neku vrstu teorijskog odnosa prema književnim djelima.

Osim toga, tek poznavanje velikog broja književnih djela različitih vremena i naroda može izoštriti osjećaj za stvarno velike umjetničke vrijednosti, jer samo takvo poznavanje omogućuje razvijanje svih onih sposobnosti za doživljavanje književnosti koje svatko posjeduje, ali koje može otkriti u sebi tek suočen s raznolikošću oblika i bogatstvom životnih problema koje književnost sadržava. Nitko ne može sva književna djela doživjeti u svim njihovim vrijednostima, i to tako da uvijek pronađe dio sebe, što je nužno da bi se književno djelo doista razumjelo kao književno djelo. Zato treba tražiti da bi se našlo, a tražiti se može tek ako smo upućeni u ono što zapravo tražimo. Tko poznaje

samo književnost koja neposredno nastaje u njegovu najužem krugu ne samo da će ograničiti svoj izbor i time svoju vlastitu kulturu, nego neće razumjeti ni ispravno doživjeti niti najbolja ostvarenja svojih suvremenika i sugrađana, jer i ta ostvarenja nisu tek izraz neposrednog života, nego su također izraz onog shvaćanja života i svijeta koje se moglo razviti tek na temelju odnosa prema nekom shvaćanju zajedničke sudbine čovječanstva.

Sve to ukazuje da proučavanje književnosti treba da potpomogne, učvrsti i omogući razumijevanje i doživljavanje književnih djela. Teorijski i praktični odnos prema književnosti tako se, doduše, mogu i moraju razlikovati, ali se ne mogu i ne smiju suprotstavljati. Naravno, time nije opet rečeno da proučavanje književnosti nema nikakve druge svrhe osim da omogući umjetnički doživljaj u onim slučajevima kada se s pravom može pretpostaviti da bi bez nekog vida znanstvene analize takav doživljaj izostao. Pojava književnosti i njena nezamjenjiva uloga u ljudskom društvu, njeno značenje u ljudskoj povijesti i njen smisao u okviru napora da se spozna i osmisli ljudski život, dovoljno govore i o potrebi da se književnost svestrano prouči u svim njenim aspektima kao bilo koja druga društvena ili prirodna pojava. Postoji zato i opravdan samostalan znanstveni interes za proučavanje književnosti; znanost o književnosti vođena je također onim istim ljudskim interesom kojim je vođena i svaka druga znanost. Nema nikakvog načelnog razloga zašto bi nas istraživanje kemijskih procesa, biljnog ili životinjskog svijeta ili načina na koji su ljudi živjeli u prošlosti npr., moralo na bitno drugačiji način zanimati od istraživanja književnosti. To ujedno upozorava da i unatoč određenom stupnju uzajamne uvjetovanosti teorijskog i praktičnog odnosa prema književnosti, sposobnost za znanstveni rad na proučavanju književnosti ne treba miješati sa sposobnošću za književno stvaralaštvo: književnik ne mora biti nužno stručnjak u proučavanju književnosti, niti stručnjak u proučavanju književnosti mora biti književnik.

## ZNANOST O KNJIŽEVNOSTI

Razgranato i sustavno proučavanje književnosti u nas se najčešće naziva znanost o književnosti (ili: književna znanost). Ponekad se u istom, ili u sličnom smislu, upotrebljava i naziv »književna kritika«, ali tada valja upozoriti kako se pojam književne kritike u tom slučaju proširuje u odnosu na uobičajen, tradicionalan smisao. Književna kritika u nas najčešće označuje prosuđivanje vrijednosti pojedinih književnih djela, te se tako shvaća više kao poseban dio znanosti o književnosti nego kao opći naziv za sve vrste teorijskog odnosa prema književnosti.

Znanost o književnosti dijeli se redovno na povijest književnosti i teoriju književnosti. Književna kritika, kao što rekosmo, također se često shvaća kao treći sastavni dio znanosti o književnosti, ali pri tome valja imati na umu njen osobit odnos prema teoriji i povijesti književnosti, s jedne strane, te praktičnom književnom stvaralaštvu, s druge strane. Književna kritika bavi se doduše prvenstveno ocjenjivanjem književnih djela, te se u tom smislu može donekle odijeliti od povijesti i teorije književnosti, ali je taj njen zadatak, ocjenjivanje književnih vrijednosti, toliko složen i mnogostruko isprepleten sa svim onim čim se bavi znanost o književnosti da je za shvaćanje prirode književne kritike i upotrebe naziva »književna kritika« neophodno upozoriti barem na sljedeće.

U prvom redu treba istaknuti da književna kritika nije isključivo izricanje sudova o vrijednosti pojedinih književnih djela i opravdavanje takvih sudova. Književna kritika bavi se također i upućivanjem u književne vrijednosti, te ima tako i neku posredničku ulogu između djela i čitatelja. Analizom pak pojedinih djela, sintetičkim sudovima o pojedinim autorima, epohama i sl., koji su u književnim kritikama nerijetko prisutni, ona u toj mjeri zadire u povijest i teoriju književnosti da ju je teško točno i u potpunosti razgraničiti od znanosti o književnosti u cjelini.

Osim toga treba reći da književna kritika nije i ne može biti neka jednostavna primjena općih zakonitosti (koje su utvrdile teorija i povijest književnosti) na pojedinačan slučaj (pojedino književno djelo). Složenost vrednovanja pojedinih književnih djela kao neponovljivih individualno vrijednih tvorevina zahtijeva da odnos književne kritike i znanosti o književnosti bude neprestano uzajamno davanje i primanje; opći sudovi o zakonitostima književne proizvodnje oslanjaju se na pojedinačne zaključke o vrijednosti pojedinih književnih djela i obrnuto.

Na kraju treba spomenuti da književna kritika može biti i samostalna stvaralačka djelatnost. Ona je tada neka vrsta »književnosti o književnosti«, tj. može se shvatiti kao jedna književna vrsta pored

ostalih. U tom se slučaju, međutim, književna kritika razvija i gradi isključivo na temelju osobnih dojmova o pročitanom djelu i utisaka koje kritičar razvija bez potrebe da se oni uklope u neki znanstveni sustav razmišljanja i proučavanja književnosti.

Povijest književnosti bavi se proučavanjem književnih djela u njihovu povijesnom slijedu. Ona nastoji sustavno obuhvatiti pojavu književnosti u vremenu, opisati i ocijeniti pojedina djela s obzirom na književni i općekulturni razvoj, skupiti iskustva i znanja o pojedinim razdobljima književnosti i o određenim razvojnim tijekovima unutar kraćih ili duljih vremenskih razmaka. S obzirom na područja koja bivaju obuhvaćena u povijesti književnosti može se razlikovati povijest pojedine književnosti, komparativna povijest književnosti i opća povijest književnosti.

Povijest pojedine književnosti obrađuje razvoj, promjene u vremenu i osobitosti neke nacionalne književnosti ili književnosti koju određuje neko drugo (npr. jezično) zajedništvo. Tako npr. povijest hrvatske književnosti nastoji utvrditi početke hrvatske književnosti, najvažnije epohe i razdoblja njenog razvoja, mjesto i značenje pojedinih djela, pisaca ili književnih pravaca u cjelovitu razvoju hrvatske književnosti i osobitosti koje odlikuju hrvatsku književnost u cjelini ili u pojedinim njenim razdobljima. Povijest pojedine književnosti najčešće se obrađuje prema načelu nacionalne pripadnosti (povijest hrvatske, srpske, nizozemske, mađarske književnosti i sl.), nekada prema načelu jezičnog zajedništva (povijest književnosti engleskog jezičnog izraza, povijest latinske književnosti, tj. književnosti pisanih na latinskom jeziku npr.), a ponekad i prema načelima zajedničke tradicije ili zajedničkog života u nekoj višenacionalnoj i višejezičnoj zajednici (povijest indijske književnosti, koja obuhvaća nekoliko književnosti na različitim jezicima, ili povijest švicarske književnosti npr.).

Komparativna ili poredbena povijest književnosti istražuje veze i odnose između dviju ili više različitih književnosti. Ona nastoji utvrditi splet uzajamnih dodira između pojedinih književnosti, u uvjerenju da upravo uzajamni odnosi potvrđuju osobitost svake pojedine književnosti i njenu ulogu u razmjeni ideja, književnih oblika i stilova, u takvoj razmjeni u kojoj je teško govoriti o utjecajima, tj. o onima koji davaju i onima koji primaju, nego radije valja govoriti o međusobnim odnosima uzajamnog davanja i primanja.



Komparativna je povijest književnosti orijentirana ili više u pravcu istraživanja jedne nacionalne književnosti s obzirom na njene veze s drugim književnostima (hrvatska književnost prema europskim književnostima npr.) ili više u smislu veza dviju književnosti (odnosi hrvatske i engleske književnosti npr.), ili pak u smislu istraživanja općeg spleta uzajamnih odnosa nekoliko, redovno po nečemu srodnijih književnosti (komparativna povijest slavenskih književnosti npr.). Treba osim toga upozoriti da se naziv »komparativna književnost«, pored toga što se upotrebljava u smislu skraćenog naziva za komparativnu povijest književnosti, upotrebljava ponekad i u smislu studija književnosti koji nije ograničen nacionalnim ni jezičnim granicama.

Opća povijest književnosti razvija se na temelju komparativnog proučavanja književnosti kao nastojanje da se obuhvate sve književne pojave od svjetskog značenja (u tom smislu govori se često o »svjetskoj književnosti«), ili pak velik broj nacionalnih književnosti koje povezuje sličan razvoj na zajedničkim temeljima u istoj ili barem uvelike sličnoj tradiciji. U ovom posljednjem smislu tako se upotrebljava naziv »povijest književnosti europskog kulturnog kruga« za oznaku opće povijesti onih književnosti koje ujedinjuje zajedničko porijeklo u grčkoj i starožidovskoj odnosno kršćanskoj mitologiji i sličan razvoj unutar određene kulturne povijesti.

Teorija književnosti obrađuje pitanja prirode književnosti, oblika i načina književnog izražavanja i općih i posebnih osobina književnih djela kao umjetničkih ostvarenja. Nju zanima opća zakonitost književnog stvaralaštva; ona nastoji utvrditi opća načela književnog oblikovanja i posebne zakone koji se odnose na oblikovanje pojedinih književnih vrsta te zakonitosti razumijevanja i vrednovanja književnih djela. Razliku između povijesti i teorije književnosti pri tome ne valja shvatiti u smislu da se teorija književnosti ne bavi proučavanjem književnih djela u povijesnom slijedu i povijesnim okolnostima njihova nastanka. Teorija književnosti također treba imati u vidu povijesni aspekt književnosti, ona čak posebno obrađuje povijesni razvoj pojedinih književnih rodova, vrsta ili po nečem sličnih djela, ali nju ne zanima prvenstveno kronološki slijed djela i povijesni razvoj pojedinih književnosti, nego je prvenstveno zanima opća zakonitost književnog oblikovanja i načini ostvarivanja književnih djela kao umjetničkih tvorevina. Za razliku od povijesti književnosti, teorija književnosti naziva se često i poetikom (prema grčkom *poiētikè*

*tékhnē*, umijeće odnosno vještina pjesništva), što bijaše tradicionalni naziv za sustavno učenje o načelima proizvodnje književnih djela. Naziv »poetika«, međutim, danas često ima i nešto drugačija značenja: njime se označuje samo dio suvremene teorije književnosti (učenje o književnim vrstama npr.) ili pak učenje o pjesništvu kojim se rukovode pojedini književni pravci ili razdoblja (poetika humanizma i renesanse, poetika ekspresionizma, npr.) odnosno pojedini pisac (poetika Antuna Branka Šimića, npr.). Ponekad se poetikom nazivaju i načini oblikovanja koji se odnose samo na neke književne vrste (poetika romana, poetika radiodrame, npr.).

U smislu koji odgovara nekim navedenim užim značenjima poetike upotrebljava se i naziv k n j i ž e v n a  t e o r i j a. Književne teorije, naime, znače neka povijesno određena teorijska uopćavanja o svrsi i zadacima književnosti te o odgovarajućim načinima književnog oblikovanja pojedinih vrsta. Za razliku od opće sustavnosti kojom teorija književnosti želi obuhvatiti čitavu poznatu književnost, književne teorije vezuju se za iskustva pojedinih razdoblja, pravaca ili uže određenih književnih pojava; u njima se nastoji naknadno odrediti i izraziti neko književno iskustvo ili zacrtati određene pravce nekog budućeg razvoja.

## ESTETIKA, LINGVISTIKA I SEMIOTIKA

Kako suvremeno znanstveno istraživanje na svim područjima prati dinamična suradnja različitih znanosti, isprepletanje njihovih metoda i tzv. interdisciplinarni pristup pojedinim pojavama, ni znanost o književnosti ne može se razmatrati izvan šireg okvira onih znanosti koje se izravno ili posredno također bave književnošću. To važi kako za znanost o književnosti u cjelini tako i posebno za pojedine njene discipline koje su prirodno više upućene na ove ili one srodne znanosti. Povijest književnosti tako je očito upućena na povijesnu znanost, književna kritika – ovisno o vlastitoj metodi i orijentaciji – oslanja se u manjoj ili većoj mjeri na neko filozofsko učenje o vrijednostima ili na neku teoriju kulture, a teorija književnosti se danas najčešće izravno povezuje s estetikom, lingvistikom ili sa semiotikom. Prema tome, također, i mnoge druge znanosti, kao sociologija, psihologija, etnologija ili matematika, npr., imaju često znatnog udjela u proučavanju književnosti, ali se razmatranje odnosa teorije književnosti i tih znanosti



još uvijek ograničava na samo neke pojedinačne metodološke orijentacije, o čemu će biti govora tek u posljednjoj glavi ove knjige. Estetika, lingvistika i semiotika, međutim, do te su mjere danas vezane s teorijom književnosti da na njih već ovdje valja posebno upozoriti.

Različita suvremena shvaćanja prirode umjetnosti i osnovnih načina njena proučavanja, kao i različita suvremena shvaćanja opsega u kojem lingvistika treba da zahvati i problematiku znanosti o književnosti, onemogućuje pri tome da se odnos teorije književnosti prema estetici, s jedne strane, i odnos teorije književnosti kao i cjelokupne znanosti o književnosti prema lingvistici, s druge strane, odredi unutar jasno utvrđenih granica. Načelno možemo ustvrditi da se estetika bavi onim što je zajedničko svim umjetnostima – da se pita, dakle, o prirodi i oblicima umjetnosti kao posebne ljudske djelatnosti – a da lingvistika kao znanost o jeziku razmatra, prirodno, i književno djelo u okviru svog općeg napora oko utvrđivanja prirode jezika i načina na koje jezik funkcionira kao sredstvo sporazumijavanja. Ipak složeni odnosi između estetike i teorije književnosti, te između teorije književnosti i lingvistike, mogu se razumjeti tek ako barem okvirno imamo u vidu plodonosan, mada ne i jednosmjeran, razvoj kako estetike tako i suvremene lingvistike.

E s t e t i k a (prema grčkom *aisthētikós,* osjetni, što se tiče osjećaja) ima korijene u filozofskom razmišljanju o prirodi umjetnosti već u grčkoj filozofiji, ali je kao filozofska znanost, odnosno filozofska disciplina, oblikovana tek u okviru novije sustavne i znanstveno orijentirane filozofije. Sam naziv, a također i nastojanje da se umjetnost shvati kao posebno područje sustavnoga filozofskog studija, potječe od Alexandera Gottlieba Baumgartena (1714–1762), a u neku ruku obveznim dijelom svakog filozofskog sustava estetika postaje u filozofijama njemačkoga klasičnog idealizma. Tako, npr., Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) estetiku obrađuje kao dio svog filozofskog sustava, shvativši umjetnost kao ideju koja se pojavljuje u osjetilnom obliku. Razvoj estetike nakon njemačkog klasičnog idealizma, međutim, grana se, uzeto nešto pojednostavnjeno, u dva osnovna pravca. Ti se pravci doduše često pokušavaju međusobno upotpunjavati i povezati, ali se ipak načelno razilaze ne samo u metodama i načinima proučavanja umjetnosti, nego i u osnovnim ciljevima kojima teži proučavanje umjetnosti. S jedne strane postoji jasno izražena namjera da se umjetnička djela opišu, analiziraju i razvrstaju prema nekim

srodnim osobinama, te da se tako uspostavi neki sustav svih pojedinačnih umjetnosti i istraže eventualne sličnosti i razlike među djelima različitih umjetnosti. S druge strane, opet, razvija se filozofsko razmatranje prirode umjetnosti, takvo razmatranje koje izvan sustavnih rješenja i unaprijed određena shvaćanja o tome što su umjetnička djela želi iznova postaviti probleme načelnog određenja umjetnosti i razumijevanja njene sudbine u suvremenom svijetu. Dok se u prvom slučaju može govoriti o nekom uspoređivanju rezultata estetike i teorije književnosti, u drugom slučaju filozofsko razmišljanje o književnosti dodiruje se i prepleće više s književnokritičkim raspravama o pojedinim književnm djelima no sa znanstvenom problematikom teorije književnosti. No baš povodom tog posljednjeg osnovnog pravca u estetici valja reći da teorija književnosti svoje načelne stavove često utemeljuje u nekom filozofskom shvaćanju prirode književnosti u suvremenom svijetu, te odnos filozofije umjetnosti i teorije književnosti ne smije biti nikada potpuno izvan obzora proučavanja književnosti.

L i n g v i s t i k a (prema lat. *lingua*, jezik, govor) također ima porijeklo u filozofskom razmatranju problematike porijekla i biti jezika. Takva su razmatranja, uz potrebu utvrđivanja pravilnog načina govora i pisanja, dovela do opsežnih znanja što ih skupiše g r a m a t i k a (od grčkog *grammatikè tékhnē,* vještina, umijeće pisanja) i r e t o r i k a (od grčkog *rhētorikè tékhnē,* govorničko umijeće). Na temelju tih iskustava oblikovala se u devetnaestom stoljeću lingvistika kao posebna znanost koja se bavi jezikom pretežno sa stajališta njegova povijesnog razvoja i usporedbi između različitih jezika. U devetnaestom stoljeću, međutim, Wilhelm von Humboldt (1767–1835) razvija širu osnovicu za tzv. opću lingvistiku, koja treba da razmatra jezik prije svega kao izraz »duha pojedinog naroda«, dok se u dvadesetom stoljeću, prije svega unutar škole koju zasniva Ferdinand de Saussure (1857–1913), lingvistika utemeljuje kao znanost koja razmatra jezik kao sredstvo sporazumijevanja, i na tom razvija široko zamišljeno proučavanje jezika kao specifične strukture koja služi prenošenju obavijesti. Lingvistiku dvadesetog stoljeća odlikuje od tada točnija sistematizacija postojećih znanja o jeziku, proširenje kruga interesa za proučavanje i suradnja s mnogim drugim posebnim znanostima.

Pristupivši jezičnim pojavama na nov način, nastojeći da opiše i objasni kako funkcionira jezik, suvremena je lingvistika u mnogo čemu plodno utjecala na razvoj proučavanja književnosti. Velikim dijelom



upravo pod utjecajem lingvistike književno se djelo počinje razmatrati prije svega kao jezična tvorevina, a time se otkrivaju posebne osobine književnosti kao umjetnosti i posebnost književnosti kako u odnosu prema drugim umjetnostima tako i u odnosu prema znanosti ili filozofiji. Razvijenim znanstvenim metodama i novostvorenim pojmovnim aparatom, kojim se služi u proučavanju jezika, lingvistika je, nadalje, omogućila brojne uvide u strukturu književnog djela i u načine kako čitatelj odnosno slušatelj razumije poruku književnog djela. Širina i obuhvatnost moderne lingvistike dovela je tako i do shvaćanja kako teorija književnosti treba da bude izvedena u potpunosti iz onih spoznaja do kojih je došla lingvistika. Takva se shvaćanja razvijaju još uvijek u okviru pojedinih znanstvenih teorija ili hipoteza, pa među stručnjacima znanosti o književnosti prevladava uvjerenje da teorija književnosti treba biti relativno samostalna znanost, odnosno barem posve samostalna znanstvena disciplina, takva disciplina koja se može i mora koristiti rezultatima lingvistike, ali koja u prvom redu mora nastojati razviti vlastite metode proučavanja književnosti kao samosvojne pojave.

U najnovije vrijeme, međutim, sve su češća nastojanja da se problematika teorije književnosti razmatra u okvirima nove znanosti o znakovima i znakovnim sustavima koja se naziva s e m i o t i k a ili s e m i o l o g i j a (prema grčkom *sēmeîon*, znak). Osnivačima semiotike smatraju se američki filozof Charles Sanders Peirce (1839–1914) i njegov nastavljač Charles Morris (1901–1979) s jedne strane, a već spomenuti francuski lingvist Ferdinand de Saussure, koji je u okviru svoje strukturalne lingvistike već naznačio potrebu i osnovne metode nove znanosti o znakovima, s druge strane. Odnosi lingvistike i semiotike nisu ni do danas sasvim jasno određeni, ali se bez daljega može ustvrditi da se semiotika izuzetno brzo razvija, jer se njena metoda proučavanja znakova i odnosa među znakovima i znakovnim sustavima pokazala izuzetno plodonosnom u analizama i objašnjavanjima svih pojava ljudske kulture.

Temeljni je pojam semiotike z n a k, što će reći osobit ljudski proizvod kojim se može nešto označiti; znak »znači« nešto drugo no što je on sâm, on »preslikava« neki podatak ili pojavu, a da ne mora imati nikakvu prirodnu vezu s tim podatkom ili pojavom. Semiotika se danas uglavnom razvija u pravcu analize znakova, odnosno u pravcu analize samog odnosa označavanja: nju zanima kako je uopće moguće

označavanje, kakve vrste znakova postoje i kako je moguće da znakove prepoznajemo, tj. kako je moguća komunikacija i koji uvjeti moraju biti zadovoljeni da se uopće ostvari komunikacija. Zato je semiotika redovno usko povezana s teorijom informacije i njene metode u pravilu nastoje da se približe matematičkoj točnosti i provjerljivosti kakvu zahtijevaju prirodne znanosti.

Kako je književno djelo jezična tvorevina, a jezik čini znakovni sustav, prirodna je veza između teorije književnosti i semiotike preko analize jezika. S druge strane, opet, i sama književna djela mogu se shvatiti kao znakovi osobite vrste, pa se u tom smislu može govoriti o semiotici književnosti koja treba metodama i pojmovima semiotike obrađivati područje književnosti. Takva su istraživanja, međutim, nastala u okviru jedne orijentacije u proučavanju književnosti koja se naziva »strukturalizam«, pa će o njima biti kasnije govora. Kako semiotika književnosti još nije do te mjere razrađena disciplina da bi o njenim temeljnim zasadama i rezultatima postojao visok stupanj suglasnosti, valja jedino reći da je utjecaj semiotike na suvremenu teoriju književnosti izvan svake sumnje, ali što se tiče odnosa teorije književnosti i semiotike uglavnom prevladava mišljenje koje odgovara odnosu između teorije književnosti i lingvistike: semiotička istraživanja teoretičari književnosti shvaćaju kao jedan od načina kako sama teorija književnosti pokušava izgraditi vlastite metode i vlastiti pojmovni aparat analize književnosti.

Na kraju ovog poglavlja valja reći da se u nas još uvijek pored naziva »lingvistika« upotrebljava i naziv filologija (prema grčkom *philos*, prijatelj, ljubitelj i *lógos*, riječ, govor, znanost), ali je uobičajeno da se nazivom »filologija« označuje znanost koja na temelju jezika i književnosti, ali i ostalih manifestacija društvenog života nekog naroda, proučava cjelokupnu kulturu jednog naroda ili skupine srodnih naroda (klasična filologija, slavenska filologija). Treba također spomenuti da se naziv »filologija« upotrebljava često i u smislu svakog proučavanja i tumačenja kulturnih činjenica koje se temelji na istraživanju pisanih spomenika (umjetničkih tekstova, dokumenata, povijesnih zapisa i sl.), te u tom smislu označuje i dosta široko, ali uglavnom povijesno orijentirano proučavanje književnosti.



## UŽA PODRUČJA TEORIJE KNJIŽEVNOSTI

Razgranat i zbog toga u mnogo čemu neodređen sustav znanosti o književnosti, složeni odnosi teorije književnosti s poviješću književnosti i književnom kritikom, te mnogostruka njena uvjetovanost različitim učenjima razvijenim u okviru estetike ili lingvistike – sve to onemogućuje da se jasno ograniči područje teorije književnosti i da se unutar tog područja strogo razgraniče neki sastavni dijelovi, discipline ili uža problemska područja. Tek uvjetno, ako imamo u vidu i tradiciju proučavanja književnosti i razvoj nekih novijih pravaca u studiju književnosti, može se govoriti o nekim relativno zasebnim užim područjima unutar teorije književnosti, odnosno o takvim područjima znanstvenog proučavanja koja se izravno mogu uklopiti u teoriju književnosti kao znanosti o prirodi i oblicima umjetničke književnosti.

U tom smislu središnji dio teorije književnosti čini učenje o analizi književnog djela zajedno s učenjem o književnim rodovima i vrstama. Književnost se, naime, razvija u nizu posebnih oblika, književnih vrsta, te je proučavanje načela oblikovanja pojedinih književnih vrsta od presudne važnosti i za razumijevanje književnosti u cjelini i za razumijevanje načina na koji se unutar svake vrste oblikuju pojedinačna književna djela. Upravo taj dio teorije književnosti s najviše se prava naziva poetikom, jer poetika od svog osnutka bijaše zamišljena kao učenje »o pjesničkom umijeću kao takvom i o pojedinim njegovim oblicima«, kao što je rečeno u uvodnim rečenicama Aristotelove *Poetike*. Proučavanje književnih vrsta, opet, pretpostavlja određeno načelno razmatranje prirode književnosti, a iz shvaćanja prirode književnosti prozlazi i shvaćanje osobina pojedinih književnih djela, odnosno proučavanje načina kako se književna djela mogu analizirati. Poetika se, dakle, može zamisliti, u skladu s tradicijom, kao učenje koje se razvija od razmatranja opće prirode književnosti, preko analize pojedinačnog književnog djela, do razmatranja književnih vrsta kao onih posebnih oblika unutar kojih se ostvaruje svako pojedinačno književno djelo.

Kako je književno djelo, međutim, jezična tvorevina, učenje o analizi književnog djela uključuje posebno razmatranje jezika književnog djela. Stilistika (od riječi »stil« koja se objašnjava u odgovarajućoj glavi ove knjige) tako se može shvatiti kao poseban dio teorije književnosti, kao onaj dio koji povezuje lingvistiku i teoriju književ-

nosti. S obzirom na postojanje mnogih pravaca u lingvistici i u znanosti o književnosti, područje stilistike u nekim je slučajevima šire, a u nekim uže određeno. Stilistika nekad biva tako shvaćena da obuhvaća gotovo cjelokupno problematsko područje teorije književnosti, dok prema drugačijim mišljenjima ona treba da zahvaća samo onaj dio teorijskog proučavanja književnosti koji se bavi jezikom književnog djela.

Kako se u analizi jezika književnog djela, opet, susrećemo s problemom oblikovanja stihova kao posebnog načina govora svojstvenog jednom velikom dijelu književnosti, versifikacija (prema lat. *versus*, stih) se može shvatiti kao poseban dio stilistike koji se bavi proučavanjem načina na koji se oblikuju stihovi. Budući da je umijeće pravljenja stihova, međutim, važan dio umijeća oblikovanja pojedinih književnih vrsta, versifikacija kao proučavanje prirode stiha te načina i oblika stihovnog govora i stihovnih književnih vrsta, najčešće, i u skladu s tradicijom proučavanja književnosti, nije shvaćena kao dio stilistike nego kao posebno područje teorije književnosti.

I na kraju, mada ne i posljednje po važnosti, treba reći kako iznenađujuće bogat, ali u mnogo čemu nejedinstven, razvoj znanstvenog proučavanja književnosti posljednjih desetljeća zahtijeva da se i unutar teorije književnosti razmotre neke najvažnije metode i pravci suvremenog proučavanja književnosti. Metodologija proučavanja književnosti tako, doduše, izravno nije dio teorije književnosti, ali je problematsko područje proučavanja načina i svrha znanstvenog istraživanja književnosti tako tijesno povezano sa suvremenim znanstvenim radom na teoriji književnosti da bez orijentacije u suvremenim metodama, sredstvima i ciljevima pojedinih pravaca u znanosti o književnosti postaje nezamislivo bilo kakvo poznavanje osnova teorije književnosti. Osim toga, mnogostruke veze između različitih učenja u okviru estetike, lingvistike i semiotike, pa i nekih drugih znanosti, kao psihologije, sociologije ili etnologije npr., s teorijom književnosti, odnosno sa znanošću o književnosti u cjelini, danas teško da se mogu i razabrati, a kamoli ocijeniti, izvan okvirnog poznavanja onih metoda i ciljeva koje nudi bogato i raznoliko suvremeno proučavanje književnosti u širokoj lepezi različitih mogućnosti daljeg razvijanja i nužnog napredovanja, makar i preko povremenih zabluda.



# 2. ANALIZA KNJIŽEVNOG DJELA

## FILOLOŠKA ANALIZA TEKSTA

Knjige koje nitko ne bi čitao, odnosno koje nitko ne bi mogao čitati na takav način da mu to omogući razumijevanje njihova jezika u smislu umjetničkog doživljaja, ne bismo mogli nazvati književnošću; književnost se ostvaruje tek u suradnji autora, djela i publike; ona je komunikacija između pisca i čitatelja, a književno je djelo svojevrsna poruka koju autor upućuje čitatelju. Razumijevanje te poruke ovisi o brojnim uvjetima: čitatelj mora razumjeti jezik na kojem je djelo pisano, i to razumjeti ga ne samo površno (što je uglavnom dovoljno za sporazumijevanje u svakodnevnim situacijama); on mora shvaćati neke okvirne namjere autora koje proizlaze iz prilika u kojima je djelo nastalo; mora, nadalje, poznavati vjerovanja, običaje i mišljenja naroda kojem djelo pripada i mora imati na umu tradiciju književnog izražavanja i pojedinih književnih vrsta; mora, na kraju, posjedovati čak određen smisao za nijanse jezičnog izraza, za određene ritmičke i glazbene efekte kojima se djelo često služi u većoj ili manjoj mjeri. Svi ti zahtjevi, naravno, rijetko su ispunjeni u potpunosti, te samo mali broj književnih djela prihvaćamo neposredno, odnosno tek za mali broj

književnih djela uvjeti za književnu komunikaciju dati su čitatelju neposredno njegovim prirodnim sudjelovanjem u nekoj društvenoj zajednici. Većinu uvjeta za razumijevanje književnih djela u širem obzoru valja steći posebnim obrazovanjem, a za brojna književna djela potrebna je i posebna prethodna analiza na temelju koje tek biva moguće da poruku književnog djela netko razumije kao doista književno-umjetničku poruku.

U jedinstvenom sklopu autora, djela i publike analiza književnog djela prirodno ima posebnu ulogu, jer djelo čini izlazište svih razmatranja o književnosti, pa i razmatranja o autoru ili o publici; djelo, tako reći, svjedoči o svom autoru i upućuje na načine kako ga publika razumijeva, prihvaća, čuva ili jednostavno odbacuje i zaboravlja. Analiza djela zato je polazište svake teorije književnosti, iako se valja čuvati da se u takvoj analizi ne izgube iz vida oni stvarni odnosi književne komunikacije u kojima književnost jedino postoji kao književnost.

Kako književno djelo čini prije svega tekst koji, tako reći, stoji pred nama kao predmet proučavanja, u svrhu postizanja uvjeta za razumijevanje književnog djela potrebno je prije svega sâm tekst staviti u one odnose koji omogućuju njegovo razumijevanje kao književnosti. U analizi teksta mogu se opet razlikovati pojedini postupci koji služe nekoj vrsti pripreme za analizu teksta kao književnog odnosno umjetničkog djela. Ti su postupci: **utvrđivanje pravog teksta, utvrđivanje autorstva, datiranje djela i komentar**. Naravno da u brojnim slučajevima pojedini od tih, ili svi ti postupci, neće biti potrebni; to su slučajevi kada su unaprijed djelomično ili u cjelini ispunjeni uvjeti za razumijevanje. U drugim slučajevima, međutim, posebno kada je riječ o djelima udaljenim od nas u prostornom ili u vremenskom smislu, svi ili neki od tih postupaka bit će uglavnom neophodni.

Utvrđivanje pravog teksta javlja se kao problem kada zbog ovog ili onog razloga postoje mnoge varijante teksta istog djela, varijante koje se u većoj ili manjoj mjeri razlikuju, izazivajući time nedoumicu o tome koja je od njih izvorna i koja je najbolja odnosno umjetnički najvrednija. I u novijim književnim tekstovima postoje brojne razlike koje često nastaju zbog tiskarskih pogrešaka ili autorovih naknadnih promjena u ponovno tiskanom tekstu, a što se tiče starijih tekstova često je potreban golem napor i umijeće da se razabere što valja shvatiti kao pravi izvorni tekst nekog djela. Zbog važnosti



poznavanja izvornog teksta i njegovih varijanata, koje opet mogu biti čak i bolje od izvornog teksta ili od onog teksta koji sam autor smatra najboljim, pripremaju se s mnogo truda i uz poznavanje često veoma složenih metoda tzv. kritička izdanja pojedinih djela, takva, naime, izdanja u kojima se navodi osnovni tekst, onaj tekst koji se smatra najboljim, a uz njega i sve poznate varijante.

Utvrđivanje autorstva i datiranje od velike su važnosti za razumijevanje književnih djela u slučajevima kada pogreške u određivanju vremena nastanka nekog djela, ili činjenica što se ono pripisuje jednom a ne drugom autoru, utječu na razumijevanje onog što je u djelu rečeno. Treba reći da se pri tome ponekad važnost utvrđivanja autorstva precjenjuje, jer za brojna književna djela nije od veće važnosti da li nam je poznat njegov autor, ali isto tako valja upozoriti da za razumijevanje pojedinih djela neće biti svejedno kome ih pripisujemo.

Komentarom (prema latinskom *commentarius*, zapis, dnevnik) se nazivaju bilješke, napomene i popratna objašnjenja kojima se neki tekst želi približiti čitatelju. Komentar je tako rezultat prethodne analize teksta; u njemu se tumače riječi za koje se pretpostavlja da ih čitatelj ne može neposredno razumjeti u onom značenju u kojem su u tekstu upotrijebljene, upozorava se na prilike u kojima je djelo nastalo, na određene osobine njegova oblika ili na značenje njegove teme, a navode se obično i rezultati utvrđivanja pravog teksta, autorstva, datiranja te sporovi oko tih problema i sl. Time komentar nerijetko već postaje sastavni dio analize književnog djela, ali je njegova svrha pretežno ipak u takvoj analizi koja tekst tek priprema za čitanje i razumijevanje, kao i za eventualnu daljnju analizu.

Proučavanjem navedenih postupaka u pripremanju teksta, prije svega u svrhu izdavanja, bavi se danas posebna nauka u okviru znanosti o književnosti tekstologija, a zbog orijentacije starije filologije na izdavanje osobito starijih tekstova i njihovu analizu u navedenom smislu, ti se postupci mogu obuhvatiti i zajedničkim imenom **filološka analiza teksta**. Sa stajališta teorije književnosti filološka je analiza donekle pripremni posao, ali posao koji je često od izvanredno velike važnosti, a osim toga posao koji zahtijeva mnogo znanja, umijeća i mukotrpnog rada, što se ponekad nepravedno zapostavlja u odnosu na književnoteorijsku analizu ili književnokritičku ocjenu.

Književnoteorijsku analizu pojedinog književnog djela možemo razlikovati od **kritičke ocjene** (ili kraće: kritike) i od **interpretacije književnog djela**, iako se ti pojmovi često zamjenjuju, a osim toga ih je teško, ako ne i nemoguće, razlikovati u svakom pojedinom slučaju. Ipak analiza znači uglavnom raščlanjivanje književnog djela na njegove sastavne dijelove odnosno elemente radi sagledavanja složene cjelovitosti književnog djela, kritička ocjena obično sadrži neku elementarnu analizu, ali teži prije svega ocjeni kvalitete književnog djela, a interpretacija (prema lat. *interpretatio*, tumačenje) znači postupak tumačenja književnih djela, odnosno takav poseban postupak tumačenja u kojem se utvrđuje smisao djela u cjelini i uloga pojedinih dijelova odnosno elemenata s obzirom na cjelinu djela.

## STRUKTURA KNJIŽEVNOG DJELA

Da bismo neko književno djelo razumjeli i prihvatili upravo kao umjetničko djelo, potrebno je da ga shvatimo kao smislenu cjelinu. Djelomično razumijevanje, ili pak razumijevanje samo jednog dijela cjeline koja nam ostaje nejasna, ne osigurava, naime, nikakav umjetnički doživljaj, jer naprosto nemamo što zapravo shvatiti kao poruku. Ako se susrećemo s nečim što bi moglo biti tek dio neke obavijesti, nikada ne znamo točno da li se radi zaista o obavijesti, ili mi dajemo neka značenja elementima koji zapravo nemaju nikakvo značenje. To je problem s kojim se susreću mnogi avangardni pokušaji u književnosti: da li na prvi pogled besmisleni nizovi riječi ili slova imaju neki svoj vlastiti smisao, ili im uvijek čitatelji odnosno slušatelji daju samo svoj smisao. Problem cjelovitosti djela može se tako riješiti jedino uz pretpostavku da se smislena cjelovitost književnog djela može nekako i analizom utvrditi. Moramo pretpostaviti da književno djelo ima neku vlastitu organizaciju nekih dijelova odnosno elemenata koja se obično naziva »struktura«.

S t r u k t u r a (prema latinskom *structura*, gradnja, građa) danas je jedan od temeljnih pojmova znanosti o književnosti. Pri tome nije sporno da je struktura neka cjelina složena od dijelova koji samo u toj cjelini imaju određeno značenje, ali je sporno kako se književna struktura može točnije odrediti i na koji se način struktura književnog djela može zadovoljavajuće opisati. Otvorena su pitanja što treba uzeti kao osnovni element strukture i kako valja shvatiti opća svojstva



strukture po kojima se ona razlikuje npr. od skupa, skupine ili konglomerata. Nadalje je veoma važno pitanje kako valja književnu strukturu razlikovati od jezične strukture ili od bilo kakve strukture nastale od niza nekih znakova.

Prva je pri tome mogućnost da se struktura književnog djela shvati i pokuša opisati kao struktura teksta. Kako je tekst niz nekako organiziranih znakova, načela organizacije tih znakova mogu se utvrditi npr. matematičkim metodama: mogu se ustanoviti pravila prema kojima se moraju »redati znakovi«, izračunati učestalost pojavljivanja određenih elemenata, npr. slova, opće statističke zakonitosti grupiranja nekih znakova, mogućnosti odstupanja i sl. Na osnovi takve t e o r i j e t e k s t a, koja se već uvelike razvija kao zasebna lingvistička i književnoznanstvena disciplina, čine se već pokušaji određivanja specifičnosti umjetničkih tekstova, ali rezultati još nisu takvi da bi se mogli upotrijebiti u analizi smisla književnih djela izvan posve osobitih shvaćanja o prirodi književnosti.

Danas zato još uvijek preteže u teoriji književnosti stajalište da se književna struktura može razlikovati od jezične strukture time što se u njoj pojavljuju novi elementi koje u prvom redu valja uzeti u obzir prilikom opisa i analize. Tako, npr., jedna riječ može biti nositelj smisla i sigurno je već sama po sebi na neki način cjelovita, ali je nećemo shvatiti kao književno djelo naprosto zato što joj nužno nedostaje ona složenost koju očekujemo od strukture »nadređene« običnoj jezičnoj strukturi, od strukture koja je, tako reći, nadograđena na jezičnu strukturu.

Već dvije riječi, međutim, u nekom elementarnom smislu mogu činiti smislenu cjelinu koja je strukturirana na takav način da osjećamo kako se unutar obične **jezične strukture** ostvaruje jedna nova, **književna struktura**. Tako npr. poslovica »Mladost – ludost« sadrži samo dvije riječi, pa ipak čini složenu umjetničku strukturu. Dvije riječi ne čine ovdje samo rečenicu napravljenu prema gramatičkim pravilima, koja omogućuju da njihovu međusobnu vezu uopće možemo razumjeti kao neki novi smisao, nego ujedno ostvaruju određeni paralelizam u zvukovnom ponavljanju »l« i »-dost«, a posebnim izborom i poretkom, u kojem je ispušteno sve suvišno, omogućuju razumijevanje poruke koja se ne može naprosto izraziti tvrdnjom »svi mladi ljudi su ludi« ili nečim sličnim. »Mladost – ludost« znači mnogo više od puke tvrdnje ili pouke. Povezujući dva pojma i ujedno ih »izdvajajući« od uo-

bičajenih rečeničnih sklopova u kojima se oni redovno pojavljuju, ta poslovica sugerira smisao koji će svatko prihvatiti s obzirom na vlastito iskustvo. Ona može značiti svojevrsnu pohvalu mladosti baš kao i pokudu, jedno shvaćanje života u kojem »ludost« ima svojih čari i nije naprosto nešto što zaslužuje osudu, kao i određenu mudrost velikog životnog iskustva koje blagonaklono, ali ne i s uvažavanjem, gleda na neiskustvo mladosti. Takve široke mogućnosti razumijevanja bivaju otvorene djelovanjem čitavog niza činitelja; zvukovna podudarnost dviju riječi, izostavljanje glagola, izbor dviju osjećajno različito »obojenih« predodžbi i stav koji je ujedno opća teza, a da ipak upućuje samo na konkretno razumijevanje, pri tome igraju presudnu ulogu. Sve to, naime, upozorava kako i oni elementi jezika, koje inače u svakodnevnom govoru rijetko uzimamo u obzir, mogu upravljati smisao u određenim pravcima. A to znači da već u tom jednostavnom slučaju imamo posla sa strukturom koja je tako reći »nadograđena« na običnu jezičnu strukturu.

Mnogo veća i složenija književna djela no što je spomenuta poslovica imaju dakako i mnogo složeniju strukturu, pa njihova analiza zahtijeva poznavanje čitavog niza analitičkih pojmova i temeljne spoznaje cjelokupne teorije književnosti. Veliku pri tome teškoću čini raznolikost književnih djela, kao i raznolikost u pristupima književnoznanstvenoj analizi, koja je u tradiciji proučavanja književnosti bila provođena ne samo na različite načine, nego i s različitim konačnim namjerama. Zato temeljne analitičke pojmove valja uvijek uzeti u nekoj mjeri uvjetno; oni uvijek pripadaju samo jednoj orijentaciji i u pravilu su pogodniji u primjeni na samo određene tipove književnih djela, dok su u drugim slučajevima manje pogodni ili se mogu primijeniti jedino ako pristajemo uz posve određeno, uže shvaćanje književnosti. Ipak, neki su pojmovi temeljni za suvremenu teoriju književnosti, pa iako se često javljaju razlike u točnijim određenjima i u nazivima, suvremene analize najčešće polaze od razlikovanja slojeva književnog djela i od razlike između plana izraza i plana sadržaja, a najčešće upotrebljavaju pojmove motiva, teme, motivacije, fabule i sižea, kompozicije, pripovjedača, lika i ideje.

Tako teorija o slojevitoj strukturi književnog djela nastoji opću strukturu književnog djela opisati tako što utvrđuje barem tri temeljna sloja, koji se mogu uvjetno razlikovati ako želimo shvatiti na koji se način neka jezična tvorevina razumijeva upravo i jedino kao



književno djelo. To su sloj zvuka, sloj jedinica značenja i sloj svijeta djela.

Zvukovni sloj može se shvatiti na temelju jednostavne činjenice što riječi u književnom djelu zvuče na određeni način i što sâm zvuk izgovorenih riječi može biti neki samostalni element značenja. Bez podudarnosti u zvučanju riječi »mladost« i »ludost« npr., navedena, poslovica ne bi bila ono što jest. Čitav niz postupaka, koji su posebno česti u poeziji (rima, ritam, melodioznost), upućuje kako u čitanju ili slušanju književnih djela svjesno ili nesvjesno moramo paziti i na »tijelo« riječi, a ne samo na njihovo značenje. Stoga riječi kao određene skupine glasova koji imaju vlastite međusobne sličnosti i razlike, te koji stoje u nekom odnosu prema zvukovima ili šumovima u prirodi npr., odnosno prema glazbenoj organizaciji tonova ili nekom posebnom osjećaju ritma, igraju relativno zasebnu ulogu u strukturiranju književnih djela.

Sloj jedinica značenja može se opet razlikovati na temelju isto tako prirodne osobine jezika: svaka riječ napose ima svoje određeno, relativno utvrđeno značenje, takvo značenje koje omogućuje normalno sporazumijevanje. Čitajući ili slušajući književno djelo, nikada ne zapažamo riječi neovisno o njihovu značenju. Riječi jezika koji ne poznajemo tako npr. uopće ne možemo ni čuti ni prihvatiti kao riječi, čak i njihove zvukove često čujemo različito od njihova stvarna zvučanja, povodeći se za unaprijed poznatim zvukovima odnosno glasovima jezika koji poznajemo. Neko osnovno značenje pojedinih riječi nužno se zato javlja u svakom književnom djelu kao sloj koji se može posebno izdvojiti: to je sloj razumijevanja značenja riječi, ali takvog razumijevanja koje nije ujedno i istovremeno i razumijevanje umjetničke tvorevine.

Za razumijevanje poruke koja će biti shvaćena kao umjetnička poruka, naime, potrebno je da značenja pojedinih riječi dobiju posebno zajedničko, opće značenje, a to opće značenje sastoji se u tome što na temelju poznavanja značenja svake pojedine riječi i ostalih elemenata djela postajemo svjesni svijeta što ga djelo prikazuje. Čitajući tako, npr., *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže, zamjećujemo najprije zvuk riječi i njihovu posebnu intonaciju. Posebno to možemo zapaziti ako se ne služimo u svakodnevnom govoru kajkavskim dijalektom, pa nam kajkavština tog djela neposredno svraća pažnju na zvukovni sloj. Drugi sloj, sloj jedinica značenja, pojavljuje se onda kada razumijemo

značenje svake riječi, za što je, ako nismo kajkavci, potreban čak ponekad i poseban napor odnosno objašnjenje. Ali ni značenje svake riječi nije samo po sebi dovoljno da *Balade Petrice Kerempuha* shvatimo kao umjetničko djelo. Značenje pojedinih riječi treba da se poveže na takav način da se u našoj mašti pojavi svijet koji pjesme u *Baladama* oblikuju, osobit svijet stradanja, nepravde, otpora i pobune; svijet ironije i poruge, užasa i ljepote istodobno, svijet koji može odgovoriti npr. i nekoj predodžbi o tome kako je živio dio hrvatskog naroda u prošlosti, ali koji je isto tako upravo onaj svijet što ga čine jedino i isključivo *Balade Petrice Kerempuha*. To je treći sloj, sloj svijeta djela, sloj koji čini smisleni sustav svih onih značenja što smo ih prepoznali u pojedinim riječima, u njihovim zvukovima i u svim ostalim elementima jezične organizacije.

Osim tih temeljnih slojeva, ponekad se u sklopu takve teorije razlikuju i **sloj ideja** i **sloj aspekta** s kojeg je viđen svijet djela, a postoji i učenje, razvijeno osobito u okvirima estetike, da je od odlučujuće važnosti za razumijevanje umjetničkog djela razlikovanje između **prednjeg plana** i **pozadine**. Za prednji plan bitno je što književno, kao i svako umjetničko djelo, biva ostvareno kao nešto »zbiljsko«, u našem slučaju kao jezična tvorevina koja ima neko značenje kao bilo koja jezična tvorevina i naprosto nešto opisuje ili pripovijeda. Umjetnički dojam, međutim, nastaje upravo zbog toga što je osobitost umjetnosti da nas taj prednji plan upućuje na stražnji plan, na pozadinu, koja nije naprosto ono što je prikazano, nego upućuje na jedan drugi, dublji smisao, na nešto što se ne može samo analizom prednjeg plana, ili pojavnosti kao takve, doživjeti i razumjeti.

Bez obzira na to kako je dalje shvatili i razvijali, teorija o slojevima književnog djela u svakom slučaju upućuje na važnost određenih odnosa između nekih elemenata književnog djela, pa omogućuje da se analizira kako zapravo možemo razumjeti složene poruke koje nam književnost prenosi. A upravo u tome postoji i neka razlika prema u tradiciji znanosti o književnosti često prisutnog razlikovanja između oblika i sadržaja.

Oblik i sadržaj, naime, pojmovi su kojima se nastojalo upozoriti na činjenicu da književna djela »sadrže« određena iskustva i spoznaje, koji su onda na neki osobit umjetnički način »oblikovani«. Odbljesak je takvog značenja pojmova sadržaja i oblika kada u svakodnevnom govoru kažemo da nam netko ispriča »sadržaj« nekog romana ili filma,



recimo. I tada se, naime, pretpostavlja da postoji neka jednostavna osnovica djela u priči i likovima, koja je onda na neki poseban način ispripovijedana i obrađena u romanu ili filmu. Za znanstvenu analizu, međutim, takva su shvaćanja u najmanju ruku nedostatna, a teškoće u razlikovanju između sadržaja i oblika tako su velike da su ti pojmovi uglavnom napušteni ili su dobili posve osobito značenje unutar nekih teorija. Zamisao da nekom već unaprijed poznatom sadržaju valja pridati neki oblik, naime, odveć podsjeća na misao da književno djelo nastaje tako što naprosto ono što želimo reći »odjenemo« u neki tobože umjetnički oblik: poezija bi, recimo, nastala naprosto time da rečenice nižemo u manje ili više jednolične nizove i da ih povežemo rimama. Da se takvo shvaćanje ne može održati jasno je i zbog toga što danas književna djela shvaćamo i prihvaćamo uvijek tako reći jedino preko oblika, pa jedino oblik upućuje na ono što bi se moglo shvatiti i kao sadržaj. Zato su nam u analizi književnog djela potrebne druge temeljne razlike i drugačiji temeljni pojmovi. Bitnu ulogu tako danas igra prije svega razlikovanje između izraza i sadržaja.

## IZRAZ I SADRŽAJ

Razlikovanje između izraza i sadržaja preuzeto je iz strukturalne lingvistike i semiotike, a u teoriji književnosti od velike je važnosti, jer omogućuje da se književno djelo sagleda s dva različita ključna aspekta, odnosno da se analizira s jedne strane na planu izraza, a s druge strane na planu sadržaja. U najširem smislu, premda ne i u određenim lingvističkim teorijama, izraz i sadržaj odgovaraju de Saussureovim pojmovima **označitelj** i **označeno**, kojima je utemeljitelj strukturalne lingvistike želio opisati strukturu lingvističkog znaka: u svakom lingvističkom znaku, recimo riječi »pas«, možemo razlikovati između onoga što je naprosto glasovima oblikovano (riječ »pas« nekako zvuči i možemo je rastaviti na glasove »p«, »a« i »s«) i onoga što je tim glasovima označeno (što odgovara, recimo, pojmu psa, kojega možemo zamisliti). De Saussureu je osobito stalo da zapazimo kako jedinstvo tako i razliku između označitelja i označenog: u jeziku su označitelj i označeno nerazdvojno povezani, jer riječ »pas« uvijek označuje psa, ali se misaono, u apstrakciji, mogu odvojiti, što lako zapažamo ako se prisjetimo da se pas može označiti i latinski kao *canis* ili engleski kao *dog*, a da unatoč promjeni označitelja

označeno ostaje isto. To je posebno važno jer razlika između označitelja i označenog – koja u našem slučaju odgovara razlici izraza i sadržaja – ne odgovara razlici između riječi i stvari. Kod riječi »pas« to je možda nešto teže neposredno primijetiti, jer nam se čini kao da je riječ »pas« naprosto ime za postojeću životinjsku vrstu, ali je svakako teško zamisliti kako bismo mogli govoriti o svemu o čemu možemo govoriti da su riječi isključivo nazivi za postojeće predmete. Različiti jezici očito se razlikuju na planu izraza (*canis* ne zvuči isto kao i »pas«), ali se razlikuju i na planu sadržaja, jer svatko tko barem u nekoj mjeri poznaje strani jezik zna kako se naprosto ne može dobro prevoditi riječ po riječ: svaki jezik raspolaže upravo njemu samom svojstvenim označiteljima, a kako svaki označitelj ima svoje označeno, svaki jezik i označeno raspoređuje i određuje na sebi svojstven način.

Sve je to veoma važno za analizu književnosti, jer smo već u prošlim primjerima zapazili da se književna struktura može analizirati jedino ako slijedimo plan izraza, ako u prvom redu pratimo, tako reći, kako je nešto rečeno, a ne što je rečeno. Jedino to »kako je nešto rečeno« u književnosti omogućuje da prijeđemo i na analizu onoga što je rečeno, jer tek na planu izraza možemo razabrati kako, recimo, *Balade Petrice Kerempuha* nisu tek povijesno svjedočanstvo o patnjama hrvatskih seljaka. Ako bismo pošli, naime, od plana sadržaja, lako bismo sadržaj, odnosno označeno, shvatili kao stvarnost koja je naprosto nekako, istinitije ili manje istinito opisana. Sadržaj prisutan u *Baladama Petrice Kerempuha,* međutim, samo je sadržaj izraza te zbirke, pa tek nakon analize odnosa između izraza i sadržaja upravo u tom djelu možemo prijeći i na analizu načina kako su u *Baladama* imenovani i opisani neki zbiljski ljudi, neka povijesna stvarnost, i kako se zastupaju neki misaoni stavovi.

Razlikovanje između izraza i sadržaja tako omogućuje da analizu književnog djela provodimo postupno, uočavajući najprije sve one elemente koji pripadaju planu izraza. Kako smo već upozorili, ti elementi nisu samo elementi jezične strukture u uobičajenom smislu, jer u književnom djelu biva od velike važnosti i ono što u običnom govoru ne bismo morali ni primijetiti. Nadalje, osobito kod većih i složenijih djela, na planu izraza lako zamjećujemo da su *Balade,* recimo, zbirka pjesama, da se sastoje od kraćih i dužih pjesama koje imaju određene naslove, da su neke pjesme lirske, a neke su pripovjednog karaktera, da su na određeni način raspoređene u zbirci i



da svaka ima osobitu književnu strukturu, koja se opet na planu izraza može zasebno opisivati i analizirati. Tek nakon toga možemo prijeći na analizu plana sadržaja, pri čemu opet moramo prije svega imati na umu da svaka pojedina pjesma ima ono značenje koje proizlazi upravo i jedino iz njezina izraza, pa se značenja pojedinih pjesama međusobno upotpunjuju, da bismo tek na kraju mogli razabrati kakva je struktura *Balada* i na planu sadržaja, te, konačno, kakav smisao nam *Balade* u cjelini sugeriraju. Tek nakon tako provedene analize, opet, možemo govoriti i o tome kako se svijet *Balada* odnosi prema stvarnom svijetu (usp. poglavlje *Književnost i zbilja).*

Golema je važnost uočavanja razlike između izražaja i sadržaja u književnosti, jer i za potrebe književnoznanstvene analize valja uočiti kako su plan izraza i plan sadržaja u književnom djelu neodvojivi, kako odgovaraju licu i naličju, pa se samo uvjetno mogu razabrati kao dva temeljna aspekta s kojih se može pristupiti raščlanjivanju. Književno se djelo, dakako, prije svega sastoji od riječi, pa se i one kao lingvistički znakovi mogu promatrati kako s aspekta označitelja tako i s aspekta označenoga, ali kako je književno djelo »nadograđeno« na jezik, plan izraza obuhvaća i elemente kao što su zvučanje ili kompozicija, jer i analogije sa zvukovima u prirodi ili slijed pripovijedanja upućuju na posve osobit plan sadržaja. Tako odmah uviđamo da poeziju, koja je u najvećoj mogućoj mjeri ovisna o označiteljima, u načelu i ne možemo prevoditi: uspjeli prijevod uvijek je zapravo nova pjesma, jer bi se riječi morale »slagati« i po zvuku, a to je u različitim jezicima nemoguće. Što se pak proze tiče, nju je lakše prevoditi jer se umjetnički dojam ostvaruje pretežno u razini označenoga, ali i tu uviđamo da plan izraza mora slijediti osobitu jezičnu organizaciju, pa slijed pripovijedanja, raspored motiva i cjelokupna kompozicija dobivaju karakter svojevrsnog označitelja, koji opet jedini upućuje na ono označeno koje je cjelokupnim izrazom »zahvaćeno«.

U suvremenoj znanosti o književnosti upotrebljavaju se različiti načini analize plana izraza i plana sadržaja, pa je čak u nekoj mjeri moguće i razlikovati književnoznanstvene orijentacije koje se pretežno bave analizom izraza od onih koje se bave pretežno planom sadržaja. Ipak, unatoč svim razlikama u pojmovima i nazivima, pa čak i čestog miješanja plana sadržaja s prije upotrebljavanim pojmom sadržaja, preuzetim iz razlikovanja oblika i sadržaja, danas kudikamo prevladava razlikovanje izraza i sadržaja u smislu koji smo opisali. Tako se u

suvremenim analizama književnog djela ne gubi s uma činjenica da se do plana sadržaja u književnom djelu ne može doći ako se ne analizira plan izraza, a to znači ako se prije svega ne uoči na koji nam način književno djelo uspijeva omogućiti razumijevanje nekoga smislenog svijeta koji je samo u njemu sadržan, a ipak je važan za razumijevanje smisla svega što postoji oko nas i u nama.

## TEMA, MOTIV I MOTIVACIJA

Gledano s aspekta izraza, književno je djelo sastavljeno od riječi, uključenih u rečenice, koje su opet uključene u neke veće cjeline poput strofa, prizora, pjevanja i poglavlja, recimo. Te su riječi uvijek na neki način izabrane i na osobit su način složene, tako da njihov izbor i redoslijed omogućuje da djelo prenese osobitu, samo njemu samom svojstvenu poruku. Gledano s aspekta sadržaja, riječi dobivaju određenije značenje u rečenicama, a rečenice opet u većim cjelinama, na kraju u okvirima cijeloga djela, koje »predlaže« čitatelju određenu smislenu cjelinu, vlastiti »svijet« koji on može uspoređivati sa zbiljskim svijetom, a koji može zamisliti na temelju vlastitog iskustva. Zbog toga možemo reći kako svako književno djelo, već kao jezična tvorevina, govori o nečemu, a kao jedinstvo svih svojih izražajnih elemenata ono uvijek govori o nečemu što se može shvatiti kao jedinstvena cjelina. To omogućuje da se t e m a (prema grčkom *théma*, »ono što je postavljeno«) odredi kao jedan od temeljnih pojmova analize književnog djela.

U tradiciji proučavanja književnosti tema se uglavnom shvaćala pretežno s aspekta sadržaja, pa otuda proizlaze i određenja poput: »tema je ono o čemu se govori«. No, pri takvim određenjima teško je izbjeći pomisao da tema u književnom djelu u potpunosti odgovara predmetu razgovora ili predmetu kojeg obrađuje znanstvena rasprava. Tako je tek u širem smislu tema doista ono o čemu se govori, ali uzmemo li u obzir i za književnost odlučujuće važan aspekt izraza, za temu književnog djela najvažnije je upravo ono na što djelo u cjelini upućuje, a to je ono što povezuje i čini relativno jedinstvenim sve dijelove i elemente književnog djela. Zato se tema u teoriji književnosti može odrediti kao j e d i n s t v e n o z n a č e n j e d j e l a.

Takvo određenje teme, naime, već unaprijed upozorava da se tema književnog djela ne može shvatiti posve na isti način kao tema novinskog članka ili znanstvene rasprave, jer književna tema nije naprosto »uzeta iz zbilje«, nego je uvijek rezultat obrade. Možemo tako, doduše, reći da je tema Shakespeareove tragedije *Othelo* ljubomora, ali nam mora biti jasno da je slučaj jedne ljubomore, koji je Shakespeare obradio, ujedno i mnogo širi i mnogo uži od opisa i analize nekoga zbiljskog slučaja ljubomore. Širi je, naime, nužno zato što je Othelova ljubomora samo primjer u kojem se izražava i zrcali čitav jedan mogući splet ljudskih sudbina, a uži je zato što su karakteristike ljubomore opisane isključivo u sklopu jedne ljudske sudbine koja je na posve osobit način izložena. Tema nekog književnog djela može se tako za svrhu analize odrediti jedino zato što cjelokupno bogatstvo značenja nekog književnog djela ipak kao da se okuplja oko jedinstvene okosnice, koja se tako ipak može odrediti nekim općim naznakama, poput ljubomore u navedenom primjeru.

Takve opće naznake dakako ne mogu imati posebno veliku važnost za razumijevanje pojedinog djela, ali u velikom broju slučajeva mogu poslužiti kao uporište za dalju analizu. Kažemo li, naime, što je tema nekog književnog djela, ukazujemo s jedne strane na određeni izbor iz svekolike moguće tematike, koji može i sâm biti uvjetovan na veoma različite načine – što opet može biti predmet zasebne analize – a s druge strane upućujemo na takvu obradu kakva je uspjela okupiti često raznorodne elemente djela oko jedne jedinstvene okosnice. Ako smo tako naznačili da je tema Shakespeareove tragedije *Othelo* ljubomora, odnosno razvoj i nužna katastrofa opsjednutosti ljubomorom, onda već utvrđujemo da su svi dijelovi *Othela* nekako vezani fenomenom ljubomore, da ljubomora u određenom vidu biva ovdje predmet upravo književne obrade i da se iskustva i spoznaje, koje *Othelo* prenosi, svakako mogu razmatrati prije svega s aspekta na koji upućuje osjećaj ljubomore.

Kako n a s l o v često izravno i sažeto izražava temu, određenje i analiza teme mogu biti usko vezani s analizom naslova, koji je u mnogim slučajevima važan element strukture djela. Izbor naslova očito je važan jer po naslovu djelo »prepoznajemo«, a njime nas pisac često i upućuje kako bismo djelo barem okvirno trebali shvatiti. Ako je tako djelo naslovljeno *Zločin i kazna,* recimo – kao glasoviti roman Dostojevskog – tada lako razabiremo da će se raditi o tematici koja tako reći već unaprijed povezuje zločin s kaznom, a ako je naslovljeno *Srce tame* – kao poznata novela Josepha Conrada – tada naslov upućuje na

simboliku unutar koje očito valja razumjeti i tematiku djela posvećenog opisu putovanja u prašumu. Izbor teme i naslova uvjetovan je uvelike književnom tradicijom, književnom epohom i književnom vrstom, ali u granicama takve uvjetovanosti, koju ponajprije valja razumjeti i poznavati, otvaraju se široke mogućnosti. Upravo te mogućnosti analiza književnog djela mora pokušati razumjeti i objasniti, kako bi upozorila na razloge zbog kojih književno djelo nosi upravo određeni naslov i obrađuje upravo određenu temu. Također, analiza mora razjasniti i osobito, samostalno značenje naslova i teme unutar smisla cijelog djela.

Kako se tema odnosi na cjelinu djela, očito je da se ona može razlagati, baš kao što se djelo može razlagati na manje cjeline i na planu izraza i na planu sadržaja. Odredimo li tako temu kao jedinstveno značenje djela, jasno je da se ona može razlagati na manje značenjske jedinice. Tako se dolazi do pojma m o t i v a (od lat. *moveo*, pokretati; srednjovjekovni latinski *motivum*, poticaj, pokretač, razlog), koji se može odrediti kao n a j m a n j a t e m a t s k a j e d i n i c a. Motiv se tako može shvatiti kao najmanji dio književnog djela koji zadržava neko relativno samostalno značenje u okviru teme.

Uzmimo npr. zapis na stećku:

Stah
Boga moleć
i zla ne misleć
Ovden ubi me grom.

koji čini cjelovito književno djelo s temom takva trenutka smrti u kojem se ogleda čitav život. Pokušamo li tematsku cjelinu ovog zapisa razlagati, dolazimo do zaključka da svaki navedeni redak možemo shvatiti kao neku relativno samostalnu smislenu cjelinu unutar teme, dok bi daljnje razlaganje, npr. razbijanje rečenice: »Ovden ubi me grom«, dovelo do dijelova koji se više ni po čemu ne bi mogli shvatiti kao dijelovi upravo ovog zapisa. Navedeni zapis na stećku, dakle, čine četiri uzajamno povezana motiva: 1. zaustavljanje, 2. molitva Bogu, 3. odsutnost grijeha u tom trenutku i 4. smrt od groma.

Brojnost motiva u pojedinom književnom djelu i načini njihova povezivanja ovise uvelike o književnoj vrsti kojoj djelo pripada. Očito je pri tome da će važnost analize svih pojedinih motiva biti veća u kraćim književnim vrstama (usp. o tome analizu motiva u lirskoj pjesmi u poglavlju o strukturi lirske pjesme), dok će u većim književnim djelima analiza nastojati zahvatiti samo veće cjeline ili samo tipične motive.



Motiv se, valja međutim reći, u teoriji književnosti često shvaća i na druge načine. S obzirom na to da se on odnosi u pravilu izravno prema izvanknjiževnoj stvarnosti, neki ga teoretičari smatraju tipičnom ljudskom situacijom, tj. određuju ga kao tipičnu životnu situaciju o kojoj neko književno djelo govori. S druge strane opet, s obzirom na to da se motivi u mnogim književnim djelima ponavljaju, neki teoretičari smatraju da motiv treba shvatiti kao onu tematsku jedinicu koja se može prepoznati u mnogim književnim djelima (tako se govori o motivu rastanka zaljubljenih, o motivu ugovora s vragom, o motivu prstena koji čini čovjeka nevidljivim i sl.). Takvi motivi često se nazivaju »lutajućim motivima«.

Motive očito tema povezuje u cjelinu, ali se izbor pojedinih motiva, kao i načini njihova izravnog povezivanja u pojedinom književnom djelu, odvijaju prema nekim zakonitostima, na temelju kojih je izveden pojam m o t i v a c i j a. Termin »motivacija«, valja pri tome najprije napomenuti, često se upotrebljava i u smislu psihološke motivacije, pri čemu se misli na izravne ili neizravne poticaje zbog kojih likovi u djelu misle, govore i djeluju na određene načine. Strogo književnoteorijski pojam motivacije, međutim, odnosi se isključivo na način na koji su uvedeni i povezani motivi u književnom djelu. U takvom shvaćanju najčešće se razlikuju tri vrste motivacije. Prva je tzv. **realistička motivacija** koja zahtijeva da se motivi u književnom djelu izabiru i povezuju prema načelu iluzije zbilje. Taj je način karakterističan za epohu realizma, kao i za neke književne vrste, recimo kriminalistički roman, a zasniva se na načelu prema kojem se sve što je u književnom djelu opisano temelji na takvoj konvenciji prikazivanja prema kakvoj ništa ne smije odstupati od onoga što je moguće i vjerojatno u zbilji svagdanjeg života. Očito je da brojna književna djela, kao i brojne književne vrste, poput recimo bajke, ne poštuju realistički motivaciju, ali je baš zato pojam realističke motivacije pogodan da ukaže kako je iluzija zbilje zapravo samo jedna od mogućih konvencija, koja, dakako, ako je izabrana, zahtijeva da se poštuje određena zakonitost u načinima povezivanja motiva.

Za razliku od realističke, tzv. **kompozicijska motivacija** izuzetno je važna u analizi brojnih i raznorodnih književnih djela, jer ona upućuje na nužan zahtjev ekonomičnosti u uvođenju motiva. Temeljno je načelo

te vrste motivacije da u književnom djelu ne smije biti suvišnih motiva, da svaki motiv koji je u djelo uveden mora imati neko opravdanje u cjelini djela. Lako je zapaziti primjere u kojima se krši načelo takve motivacije: u brojnim, osobito početničkim romanima, nerijetko se događa da pisac kao da je zaboravio zašto se neki lik uopće pojavio, a brojne bi se epizode mogle lako izostaviti a da to ni u kojem slučaju ne bi štetilo cjelokupnoj poruci romana. Znatno je teže uočiti, a još teže analitički objasniti, svu složenost takve vrste motivacije u uspjelim djelima, ali važnost načela gotovo intuitivno prihvaćamo: ako na početku djela pisac pomno opisuje čavao na zidu, na kraju će se djela glavni junak o njega objesiti, kako je to sažeto objasnio teoretičar formalizma Viktor Šklovski.

U nešto manjoj mjeri no prve dvije upotrebljava se i pojam **umjetničke motivacije**, koji se zasniva na načelu umjetničkog dojma, a zahtijeva da se motivi povezuju i opravdavaju razlozima prihvaćanja onih konvencija koje su priznate u nekoj književnoj vrsti ili epohi. U bajci tako, recimo, ne možemo opisati konkretan predio i psihološki objašnjavati postupke likova. Uvedemo li u nju realističku motivaciju, nećemo doživjeti da ona uspjelo povezuje motive, jer takva motivacija u bajci naprosto ne postoji, pa bi njezino uvođenje predstavljalo kršenje umjetničkog dojma. Podjednako tako povezivanje motiva u bajci ne može se opravdati ni kompozicijskom motivacijom, jer je gomilanje nekih motiva u bajci konvencija vrste, pa ipak i u bajci postoji zakonitost u motivaciji; prekršimo li tu zakonitost, umjetnički dojam bajke biva narušen.

Pojmovi umjetničke i realističke motivacije tako su očito izrazito prikladni za analizu načina na koji se povezuju i opravdavaju nizovi motiva u nekim književnim vrstama, a pojam kompozicijske motivacije uvodi nas ujedno u potrebu šireg razmatranja kompozicije književnog djela.

## KOMPOZICIJA, FABULA I SIŽE

Govoreći o strukturi i o motivaciji, već smo ušli i u probleme analize kompozicije, jer se književno djelo očito može analizirati jedino ako pretpostavljamo da se ono sastoji od nekih dijelova koji su na osobit način složeni. Pojam k o m p o z i c i j a (prema lat. *compositio*, od *componere*, složiti, sastaviti, uskladiti) zato se u teoriji književnosti upotrebljava najčešće za način na koji je književno djelo složeno odnosno sastavljeno od nekih svojih dijelova. Pri tome se redovno ne misli na one strukturne elemente koji se mogu razabrati jedino u procesu misaonog razdvajanja plana izraza i plana sadržaja, ili razlikovanja slojeva, recimo, nego na dijelove koji se mogu izravno shvatiti kao manje, relativno zasebne cjeline unutar književnog djela. To će reći da u svakom književnom djelu već motivi, kao najmanje tematske jedinice, naprosto moraju biti na neki način raspoređeni i složeni u veće cjeline, a da kod opsegom većih književnih djela lako razaznajemo da su nizovi motiva, raspoređenih u nekim cjelinama, poput glava i poglavlja npr., opet na neki osebujan način složeni u onu cjelinu koju čini cjelokupno djelo. Taj je način veoma važan za analizu književnog djela naprosto zato što i o njemu ovisi hoćemo li neku jezičnu tvorevinu moći razumjeti i prihvatiti upravo kao umjetničko djelo. Kompozicija književnog djela, naime, mora se razlikovati od kompozicije znanstvenog djela ili od kompozicije političkog govora, recimo, jer je i ona uvjet da književno djelo uspješno prenese upravo umjetničke poruke.

Temeljni nacrt kompozicije književnog djela u pravilu se može razabrati već u načinu na koji je književno djelo izgovoreno ili napisano. U govorenom književnom djelu stanke, intonacija i druge osobitosti usmenog govora upozoravaju slušatelja da su neki dijelovi zasebne cjeline, a u tiskanom djelu na to redovno upućuje već način tiskanja: stihovi su npr. raspoređeni u nekom rasporedu obično na sredini stranice, podijeljeni su često na strofe, pa zatim, ako je djelo veće, na pjevanja; roman je podijeljen na glave i poglavlja, drama na činove i slike, a čak i opsegom kratka novela podijeljena je u pravilu na odlomke, označene obično time što svaki počinje retkom uvučenim prema sredini stranice u odnosu prema prethodnim recima. Sve su to oznake koje upozoravaju što pisac želi da se shvati kao zasebni dio njegova djela, pa je očito da način kako se nižu odlomci, poglavlja, glave i »knjige« u romanu, ili kako se nižu prizori i činovi u drami, ili kako se nižu strofe i pjevanja u epu, upozorava kako valja prije svega analizirati kompoziciju. Pri tome je od velike važnosti što takva, vanjskim oznakama označena struktura pojedinih dijelova i njihova rasporeda ne mora odgovarati tzv. unutarnjem kompozicijskom planu, što će reći nekoj umjetničkoj logici prema kojoj se djelo razvija. Autor tako može namjerno lomiti neke tematske ili druge smislene cjeline

vanjskim sredstvima razdvajanja, kako bi izazvao posve osobit učinak napetosti ili iznenađenja. Poglavlja može završiti time što se ne zna kako je pustolovina junaka završila; ona će konačno završiti tek početkom drugog poglavlja. Nadalje, stihovi mogu lomiti strukturu rečenice, a tematske cjeline u pjesmi često su posve drugačije raspoređene nego što bi se to moglo zaključiti na temelju rasporeda stihova i strofa. Sve to upozorava da analiza kompozicije mora pokušati shvatiti onu logiku prema kojoj se razvija i slaže niz motiva koji će činiti djelo, a da se ta logika razabire u složenim odnosima kako slaganja tako i odstupanja od načina na koji upozoravaju vanjski činitelji kompozicije.

Jasno je pri tome da analiza kompozicije mora prije svega voditi brigu o konvencijama književne vrste kojoj analizirano djelo pripada. Prirodno je da će biti riječ o drugačijim dijelovima i njihovim vezama kada se razmatra lirska pjesma od nekoliko stihova no kada se razmatra roman koji zauzima tisuće stranica tiskanog teksta. Također je jasno da će se uvelike razlikovati način kako valja analizirati kompoziciju pjesme koja je namijenjena usmenom prenošenju od načina kako valja analizirati kompoziciju drame namijenjene izvođenju na pozornici ili romana koji izlazi u nastavcima. Zato se elementi kompozicije i neke okvirne zakonitosti načina na koje se analizira kompozicija mogu odrediti jedino primjereno pojedinim književnim vrstama, a načelno se može naglasiti samo sljedeće: analiza kompozicije mora poći od jedinstvenog, cjelovita značenja pojedinog književnog djela. Ona treba utvrditi koje kompozicijske elemente valja izdvojiti jedino u skladu s tim značenjem, te kako valja shvatiti njihov redoslijed i njihov raspored opet samo u okviru cjeline djela.

Najveću teškoću pri tome čini uočavanje razlike između načina na koji su izdvojeni i zatim povezani dijelovi književnog djela, te načina na koji se slažu i povezuju dijelovi u bilo kojoj i bilo kakvoj jezičnoj tvorevini, jer zbog prirode jezika svaka jezična tvorevina koju možemo razumjeti ima neku kompoziciju. Upravo zbog uočavanja te razlike u teoriji književnosti uvedena je opreka između **fabule** i **sižea**.

Opreka doduše vrijedi samo za tzv. **narativna književna djela** (prema lat. *narratio*, pripovijedanje), ali je od načelnog značenja kako zbog činjenice da narativna djela čine opsegom veliku skupinu, tako i zbog uloge koju ona ima u razjašnjavanju odnosa između književnosti i zbilje. Pri tome valja najprije napomenuti da se pojam f a b u l e (prema lat. *fabula*, priča) ne upotrebljava u teoriji književnosti uvijek



u posve istom značenju, što može izazvati i zabunu. Tako se dosta često nazivom »fabula« označuje naprosto niz motiva povezanih prema načelu »onoga što se dalje zbilo«. Fabula se, zatim, u svagdašnjem govoru nerijetko poistovjećuje sa »sadržajem«: prepričati sadržaj nekoga kriminalističkog romana tako znači otprilike navesti niz događaja koji su se zbili od ubojstva do otkrivanja ubojice. Teškoće tako neodređenog naziva, međutim, bivaju jasne čim se prisjetimo da ono što je sadržano u književnom djelu nikako ne može biti jedino slijed događaja. I misli junaka, i njihovi osjećaji, i opisi su, svakako, u književnom djelu na neki način prisutni, a fabula se, ma kako je široko odredili, u svakom slučaju ipak odnosi jedino na slijed događaja.

Zato pojam fabule dobiva točnije književnoteorijsko značenje tek ako ga suprotstavimo pojmu s i ž e a (prema francuskom *sujet*, predmet, razlog, povod, sadržaj). Siže se, naime, može odrediti kao niz događaja onakav kakav je u književnom djelu, dok fabula znači niz događaja povezanih i raspoređenih onako kako bi se oni mogli dogoditi u zbilji. Fabula je tako neka vrsta izvanknjiževne okosnice događaja prikazanih u pojedinom književnom djelu. Ti su događaji povezani uzročno-posljedičnim vezama i pretpostavljaju vremenski slijed onakav kakav je poznat i moguć u zbilji. Siže književnog djela u pravilu odstupa od tog redoslijeda: roman koji opisuje život junaka malokad započinje upravo njegovim rođenjem, kriminalistički roman najčešće počinje zločinom, pa se tek onda, u istrazi, vraća na događaje koji su mu prethodili i zbog kojih se zločin dogodio; ep, koji opisuje rat, najčešće počinje kad je rat već pred završetkom i sl. Upravo takva odstupanja omogućuju da fabulu možemo prepričati zasebno od sižea, pa je zatim možemo i uspoređivati sa sižeom. Način na koji književno djelo uvodi vlastiti red pripovijedanja, uspoređen s onim redom koji bi pratio kronološki i uzročno-posljedični slijed događaja, tako biva važnim uporištem za uočavanje osobitosti književne strukture. U skladu s onim što smo već govorili ne treba ni posebno naglašavati da je analiza sižea često od izuzetne važnosti u analizi književnog djela, jer upravo način kako je priča ispričana govori o tome što je zapravo u književnom djelu rečeno.

## PRIPOVJEDAČ, PRIČA I LIK

Motivi se u književnim djelima mogu nizati prema načelima koji uglavnom ovise o konvencijama književne vrste. U lirskoj pjesmi oni se tako nižu po mogućim spletovima asocijacija, u eseju po logici zaključivanja, u putopisu po logici opisa pojedinih predjela, recimo. No, čak i u samim motivima naziru se razlike koje se dalje razvijaju u načinima povezivanja i dovode do razlike između narativnih i nenarativnih književnih djela (kod mnogih teoretičara ta je razlika označena kao razlika između fabularnih i nefabularnih književnih djela). Zbog toga se motivi često dijele na **statičke** i **dinamičke motive**, pri čemu se smatra da dinamički motivi na neki način pokreću radnju, dok se statički odnose na opis određene situacije. Prema takvim shvaćanjima narativna književna djela naprosto određuje prevlast dinamičkih motiva, što će reći da su narativna književna djela ona djela u kojima se stanje na završetku bitno promijenilo prema stanju na početku.

Pripovijedanje bi tako bilo postupak nizanja motiva koji je bitno povezan s vremenom i događanjem, pa kako svako djelo ima neki početak i neki završetak, struktura na neki način zatvorena između početka i kraja, a koja zbog toga prirodno ima i neku sredinu, naziva se najčešće p r i č o m. Očigledno je da priča govori o nečemu što se dogodilo u nekom vremenu, tijekom kojeg su se zbile neke promjene. Očigledno je također da priča može biti ispričana različitim sredstvima (tzv. filmska priča nije ispričana samo riječima, recimo) i na različite načine, ali da je uvijek netko mora ispričati. U strukturi priče tako je uloga p r i p o v j e d a č a nezaobilazna.

Pripovjedača valja razlikovati od autora književnog djela, jer premda je u nekom širokom smislu autor dakako onaj tko je ispripovijedao priču u vlastitom romanu, pripovjedač je uvijek samo uloga koju za sasvim određenu priču autor dodjeljuje bilo samom sebi, bilo jednoj osobi u djelu, bilo posebno za tu svrhu izmišljenoj osobi. Pripovjedač se ne može poistovjetiti sa zbiljskom osobom autora čak ni tada kada nastupa kao da izravno pripovijeda priču o vlastitom životu, jer čak i tada on piše umjetničko djelo, a ne pripovijeda o sebi s namjerom da ga upoznamo kao stvarnu osobu; i tada on želi da sve što o njemu saznamo isključivo saznamo iz njegove umjetničke priče; on izgrađuje i tada određenu ulogu pripovjedača kao osobe koja se može jedino razabrati iz njegova djela. Zato valja strogo razlikovati analizu autora,



koja se dakako može provoditi, recimo zbog kulturnopovijesnih, psiholoških, pa i književnoznanstvenih razloga, od analize pripovjedača kao književnoteorijske kategorije.

Važnost pripovjedača lako je razabrati već iz činjenice da mu se u brojnim književnim djelima posvećuje razmatranje koje obično već u početku objašnjava kako pisac želi da shvatimo neku temeljnu perspektivu iz koje će, tako reći, proizaći pripovijedanje. Tako su česte naznake o nađenom rukopisu ili opisi čovjeka koji će pripovijedati, ili pak naznake o liku u djelu koji će preuzeti ulogu pripovjedača. Tako počinje, recimo, roman *Doktor Faustus* Thomasa Manna:

»Uvjeravam svom odlučnošću da nikako ne želim svoju osobu progurati u prvi red ako ova priopćenja o životu pokojnog Adriana Leverkhüna, ovu prvu i zacijelo samo privremenu biografiju genijalnog muzičara kojeg je sudbina tako strašno kaznila, koji se digao u visine i brzo se s njih strmoglavio, započnem s nekoliko riječi o samome sebi i svojim prilikama.«

Prijevod M. Mezulića

U tom primjeru vidimo i stav pripovjedača prema glavnom liku romana, pa u tom smislu i prema priči koju će ispričati, a takav stav nas odmah i upućuje kako autor želi izravno upozoriti na razliku koja će postojati između »njegove vlastite priče« i »priče koju će ispričati pripovjedač« u njegovu romanu.

Tako se vidi da je za analizu pripovijedanja važna razlika u načinu na koji se pripovjedač odnosi prema priči. Pripovijedanje tako može biti izvedeno kao i da nema pripovjedača, pa se u tom smislu često pravi razlika između *mimeze*, što označuje neposredno prikazivanje, i *dijegeze*, što označuje prikazivanje prepričavanjem, ili se pak ta razlika naznačuje engleskim terminima *telling* (pričanje, prepričavanje) i *showing* (prikazivanje, dramatizirano prikazivanje). Ta razlika može biti važna za analizu jer upućuje na načine kako se priča želi ispričati, no valja napomenuti da ona nema i vrijednosno značenje, u smislu da je jedan način u načelu bolji ili lošiji od drugoga, što se ponekad pokušavalo obrazlagati.

Druga je važna razlika priča li pripovjedač priču u prvom ili u trećem licu, što je očito važno, jer izravno pripovijedanje u prvom licu

sugerira neku subjektivnost, pa uloga pripovjedača kao da se namjerno želi ukloniti, dok pripovijedanje u trećem licu daje neki ton veće objektivnosti i, čini se, nužno uključuje pripovjedača. Da se ipak radi više o tehničkim postupcima nego o nekim nužnim bitnim određenjima, međutim, pokazuje primjer pripovijedanja u drugom licu, koje gotovo paradoksalnom igrom uvlačenja čitatelja u svijet djela pokazuje svu složenost pripovjednog postupka u romanu Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*:

»Počinješ čitati novi roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Opusti se. Priberi se. Odbaci od sebe svaku drugu misao. Pusti neka svijet koji te okružuje iščezne u neodređenosti. Vrata je najbolje zatvoriti; iza njih je uvijek upaljen televizor. Reci im odmah: 'Ne, ne želim gledati televiziju.' Podigni glas, ako te ne čuju: 'Čitam! Neću da me ometate!' Možda te nisu ni čuli kad je tamo takva buka; reci glasnije, viči: 'Počinjem čitati novi roman Itala Calvina!' Ili, ako nećeš, nemoj to reći, nadajmo se da će te pustiti na miru.«

Prijevod P. Pavličića

Također valja upozoriti na razliku između onoga »tko govori« i »tko vidi«, jer se može lako razabrati da se pripovijedanje odigrava u **fokusu**, žarištu jednog lika, bez obzira na to što se priča može pričati i u trećem licu, pa se čini da je priča pripovjedač. Zato teoretičari često govore o **fokalizaciji**, koja može biti važan element analize, jer postoje i djela u kojima nemamo uvid u junakove misli i osjećaje, pa se tada govori o »vanjskoj fokalizaciji«, kao što postoje i brojna djela u kojima se mogu naći više unutarnjih žarišta, čije prepletanje i križanje može dati izuzetne dojmove.

S obzirom na opću ulogu pripovjedača, nadalje, često se pravi razlika između pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača. Kada, naime, pripovjedač priča priču na takav način da povremeno izričito kaže, ili barem daje naslutiti, kako mu je poznat njezin završetak, pa čak zauzima nepristrano stajalište prema likovima i zbivanjima koje opisuje, radi se o pripovjedaču kojem kao čitatelji uvelike vjerujemo, u čije se iskaze na neki način pouzdajemo. To je tzv. **pouzdani pripovjedač**, koji u nekim slučajevima nastupa i tako kao da mu je sve ispripovijedano, pa čak i ono što uvjetuje pričanje i zbivanje, poznato u cjelini do najsitnijih pojedinosti. Takav se pripovjedač onda često određuje kao **sveznajući pripovjedač**. Za razliku od pouzdanog i



sveznajućeg pripovjedača, **nepouzdani pripovjedač** pripovijeda na način koji se ne razlikuje od načina kako bi priču mogao ispričati neki od izravnih sudionika u zbivanju. Njegovo je pričanje određeno uglavnom njegovim gledištem, njegovim vjerovanjima i osjećajima do te mjere da mu ne možemo vjerovati više no bilo kojem liku. Takvom pričanju onda se ne može pripisati objektivnost, a dojam priče najčešće uvelike ovisi upravo o tome što čitatelj sam mora zaključiti o svemu što se zbilo u priči, te kakvo to značenje zapravo ima u cjelini književnog djela.

Pripovijedanjem, opisima te izravnim iznošenjem misli i osjećaja, u književnom se djelu oblikuje l i k kao nositelj određenih prepoznatljivih fizičkih i psihičkih osobina. Lik je tvorevina književnog djela, kojega smo izravno svjesni u procesu čitanja, jer gotovo neposredno možemo zamisliti tko su i što su likovi ostvareni u književnim djelima, kao Othelo, Raskoljnikov, Petrica Kerempuh ili gospođa Bovary, recimo. Kao razlučivi element analize književnog djela lik se tako naprosto nameće, ali to nipošto ne znači da ga je u književnoznanstvenom smislu lako odrediti. Štoviše, upravo zato što su likovi tako izravno prepoznatljivi u književnim djelima, čini se da ih je najlakše odrediti tako da se usporede sa stvarnim ljudima, pa se analiza lika često svodi na prepričavanje onih osobina koje bi mogao imati neki »model« prema kojem je književni lik oblikovan. Za razliku od takvog stajališta, valja međutim napomenuti, suvremena teorija književnosti uvijek nanovo naglašava da je lik rezultat onih književnih postupaka i načina na koje je u književnom djelu oblikovan, pa književni lik postoji upravo i jedino u književnom djelu. Zato ako isključivo analiziramo sve načine na koje nas djelo samo upućuje kako možemo zamisliti neki lik, možemo zaključiti kako i zašto neki lik u djelu shvaćamo kao određenu osobu, koju onda, dakako, možemo uspoređivati čak i sa zbiljskim osobama.

Određenu teškoću pri tome može činiti što se lik nerijetko miješa s t i p o m, jer brojna književna djela opisuju i oblikuju određene tipove ljudi. U konvencije pojedinih književnih vrsta tako ulazi i to što su neki likovi uvijek i tipovi: u nekim vrstama komedije tako je poznat tip škrtca ili hvalisavca, u epici postoje tipovi junaka, u kriminalističkom romanu redovno se javlja tip detektiva, a u basnama je, recimo, lisica tip lukavca koji svakoga želi prevariti. Tipovi, međutim, imaju samo neke prepoznatljive opće osobine, a u književnim djelima

te se osobine najčešće konkretiziraju i time individualiziraju, pa likovi imaju i neke posebne osobine, koje im onda daju značenje pojedinačne osobe. Ako je pri tome riječ o pretežno psihičkim osobinama, što je za velik dio književnih djela od odlučujuće važnosti, najčešće se upotrebljava pojam k a r a k t e r a.

Temelj književnoznanstvene analize karaktera čini analiza postupaka k a r a k t e r i z a c i j e. O tome, naime, kojim se sve sredstvima pisac služi da nam omogući zamisao određene ljudske osobe, sa svim onim što je čini neponovljivim pojedincem, a ujedno i nositeljem općeljudskih vrlina i mana, ovisi i možemo li, i kako možemo, karakter u književnom djelu uopće shvatiti. Pri tome biva jasno da se karakterizacija ne može nikada dokraja odijeliti od cjeline književnog djela. U romanu Dostojevskog *Zločin i kazna* tako karakter Raskoljnikova ne možemo odrediti izvan okvira smisla cijelog djela, jer njegov zločin, kao izraz njegove individualne pobune protiv vladajućeg morala, kao i slom te pobune u sukobu s općeljudskim moralom, čini onaj misaoni okvir unutar kojeg se jedino može razumjeti tko je i što hoće Raskoljnikov. Ipak, unutar cjeline smisla djela mogu se razabrati, i u svrhu analize odijeliti, pojedini postupci karakterizacije, koji nas izravno upućuju na to da možemo zamisliti kakav je karakter Raskoljnikov. To su, recimo, njegova maštanja, njegov esej o izuzetnim ljudima, njegovi razgovori s istražiteljem, njegovo ponašanje prije, za vrijeme i nakon zločina, njegovi razgovori sa Sonjom Marmeladovom i sl. Proučimo li te načine karakterizacije, bit će nam lakše da shvatimo i analiziramo na koji način Dostojevski uspijeva ostvariti lik Raskoljnikova, a taj lik onda opet, sa svoje strane, omogućuje cjelovitu analizu romana *Zločin i kazna.*

O načinima karakterizacije također uvelike ovisi hoćemo li neke likove u književnim djelima doživjeti više kao stvarne, konkretne ljude, koji su opisani kao da su izravno »tu, pored nas«, ili ćemo ih više doživljavati preko njihovih vrlina i mana, kao ljudske tipove koji nas upućuju na razmišljanje o etičkim ili spoznajnim idealima, kao i o mogućim izopačivanjima ljudske osobe.



## IDEJA

I d e j a je pojam koji u analizi književnog djela može izazvati mnoge nesporazume. Mnoge nejasnoće proizlaze, prije svega, iz različitih shvaćanja pojma ideje, a zatim i iz različitih načina na koje se taj pojam upotrebljava u analizi književnih djela. Riječ »ideja«, naime, u svakodnevnom govoru označava uglavnom »pomisao«, »misao«, »glavnu misao«; zatim, »neki opći stav o nekom problemu« ili »zamisao odnosno nacrt ili plan nečega«. U različitim filozofskim učenjima pojam ideje opet ima osobit smisao, često presudan za razumijevanje čitavih povijesnih sklopova filozofskog mišljenja (tako je ideja npr. ključni pojam u Platonovoj ili Hegelovoj filozofiji). U teoriji književnosti pojam ideje biva ili preuzet iz neke filozofije ili pak upotrijebljen u svakodnevnom smislu, što, međutim, otežava jasnoću upotrebe tog pojma u analizi književnih djela. Ipak, ako izuzmemo slučajeve u kojima je pojam ideje točno određen unutar nekog filozofskog sustava i slučajeve u kojima se o ideji književnog djela govori, a da se pri tome ne misli ništa određeno, pojam ideje književnog djela upotrebljava se uglavnom u dva osnovna značenja: ili je to **neka temeljna misao** koja je u djelu prisutna, odnosno neki stav prema određenim problemima koji se u djelu može razabrati, ili je to cjelokupni **smisao djela**, bit onoga što djelo govori, odnosno osnovni smisao cjelokupne poruke koju djelo predaje čitatelju.

U prvom slučaju, kada se ideja shvaća kao temeljna misao književnog djela ili kao neki smisleni stav koji je prisutan u pojedinom književnom djelu, ideja književnog djela može se razumjeti kao jedan strukturni element pored ostalih. Nema sumnje da u analizi pojedinih književnih djela ne smijemo zanemariti važnost, smisao pa ni istinitost pojedinih stavova koje zastupa pripovjedač, neki karakter ili sâm autor čitavim sklopom svog djela. Postoje djela u kojima se izričito zastupaju neka politička, religiozna ili filozofska učenja npr. Tada se govori o t e n d e n c i j i kao jasno i nedvosmisleno izraženom stavu pojedinog djela prema nekim, najčešće socijalnim ili političkim problemima. Razmatranje tendencije mnogih djela nužno je u njihovoj analizi, premda naravno vrijednost književnog djela ne smije biti razmatrana isključivo prema vrijednosti tendencije koju ono zastupa. Stavovi koje djelo zastupa, ili koji su u djelu na neki način prisutni, mogu i moraju biti važan činilac analize, ali kao strukturni element koji tek u smislenoj

vezi sa svim ostalim elementima čini djelo uspjelim ili manje uspjelim ostvarenjem. Neko književno djelo, naime, nije dobro naprosto zato što izričito zastupa istinite teze ili pravilno političko opredjeljenje. Kada bi to bilo tako, književnost uopće ne bi bila potrebna, jer bi sve ono što ona govori moglo biti izrečeno bolje i razumljivije u znanstvenim raspravama ili političkim govorima.

Shvatimo li ideju kao jedan strukturni element književnih djela, analiza idejnih stavova mnogih književnih djela može biti od velike važnosti: način na koji pojedino djelo uspijeva u svijet mišljenja unijeti i one elemente koji inače ostaju skriveni za filozofsko ili znanstveno razmatranje uvelike omogućuje razumijevanje djela i obogaćuje naše shvaćanje književnosti. Tako, npr., bez analize smisla stavova Raskoljnikova jedva da će biti moguće analizirati roman *Zločin i kazna*. No, treba reći da se istovremeno valja čuvati da se na sličan način neki misaoni stav prema određenoj problematici nasilno ne »utvrđuje« npr. u nekoj lirskoj pjesmi, u kojoj je ideju kao temeljnu misao, ili kao neku misao koju djelo zastupa, naprosto nemoguće izdvojiti kao zasebni strukturni element.

U drugom slučaju, kada se ideja shvaća kao bit književnog djela, analiza ideje u književnom djelu redovno se pokušava uspostaviti u okviru nekog filozofskog sustava ili nekog cjelovitog pogleda na svijet. U takvim analizama, ako su one vođene s dovoljno dosljednosti i sa smislom za osobitost književnosti kao umjetnosti, ideja se ne može izlučiti kao jedan strukturni element pored ostalih, nego ona treba da prožima djelo u cjelini. Književno se djelo u takvim analizama ipak mora na bilo koji način svesti na onaj idejni »sadržaj« koji djelo prenosi čitatelju. Uvijek doduše postoji opasnost da se u takvim analizama izgubi iz vida priroda umjetničke književnosti, te da se ono što pojedino književno djelo govori svede na neku manje-više poznatu misao (npr. na tezu da je smisao djela *Zločin i kazna* nužni slom individualne pobune protiv društvene nepravde), ali, s druge strane, ne treba zanemariti činjenicu da takve analize sadrže težnju za pronalaženjem određenih sintetičkih pojmova kojima se pokušava izraziti cjelovit smisao književnog djela. Neke filozofske analize pojedinih književnih djela mogu u tom pogledu mnogo pridonijeti i razumijevanju pojedinih djela, i razumijevanju smisla književnosti kao umjetnosti koja se odnosi prema cjelini povijesnog smisla ljudskog života.

S obzirom na velike razlike u shvaćanju onog što treba vrijediti kao ideja u nekom književnom djelu, odnosno kao ideja u književnosti



uopće, prikladnost upotrebe pojma ideje u analizi književnosti valja odmjeriti u odnosu na osnovne svrhe i zadatke pojedinih analiza. Razgranato i raznoliko suvremeno proučavanje književnosti ne smije biti podređeno shematskoj upotrebi pojedinih pojmova. Upotreba mnogoznačnog termina »ideja« zato se mora opravdati i obrazložiti u svakom pojedinačnom slučaju napose.

## IZVANTEKSTOVNI ODNOSI

Pojedini slojevi književnog djela; zatim: tema, motivi, fabula, pripovjedač, karakter, ideja – sve su to elementi složene strukture književnog djela, elementi koje analizom utvrđujemo na tekstu književnog djela i koji zatim i sami podliježu analizi. Također možemo spomenuti i građu kao pojam kojim označujemo ono što tekst obrađuje, pojedina sredstva jezičnog izražavanja koja su u tekstu upotrijebljena, a kojima se posebno bavi stilistika, zatim strukturu stiha ako je riječ o stihovanim tvorevinama, a također i određene okvirne postupke u oblikovanju pojedinih književnih vrsta. U takvom raščlanjivanju književnog djela ne smijemo, međutim, nikada zaboraviti da strukturu književnog djela ne valja zamisliti kao neki statički raspored pojedinih elemenata, kao nešto što možemo prozreti pronađemo li neki opći nacrt i raspored pojedinih čvrstih i stalnih dijelova. Književno je djelo, naime, dinamička struktura; u njemu ne postoje neki stalni elementi odnosno dijelovi; književno je djelo sustav određenih odnosa. Pri tome nije od odlučujuće važnosti samo da pojedini elementi književnog djela postoje isključivo u uzajamnim odnosima i da, prema tome, svaki element neposredno ovisi o odnosima prema ostalim i prema cjelini, nego i to da strukturne elemente djela valja uvijek razmatrati u odnosu prema čitatelju, njegovu iskustvu i njegovu načinu prihvaćanja književnosti. Književnost ne čine tekstovi. Ona je odnos autora i čitatelja, te za njeno razumijevanje, kao i za analizu, nužno valja uzeti u obzir kako odnose elemenata unutar teksta tako i tzv. izvantekstovne odnose.

Određen tip izvantekstovnih odnosa uspostavlja i filološka analiza o kojoj smo već govorili. Bez poznavanja okolnosti nastanka nekog

djela često nema nikakvih mogućnosti odnosno preduvjeta za njegovo razumijevanje. No, izvantekstovni odnosi, koje analiza književnog djela treba imati u vidu, nisu samo odnosi »prepoznavanja« neke povijesne zbilje koja djelu služi kao okosnica. Na složen i mnogostruko uvjetovan način odnosi se svako književno djelo prema tradiciji, i to ne samo prema tradiciji u smislu cjelokupnog kulturnog nasljeđa nekog naroda, kulturnog kruga pa i čitavog svijeta, nego i prema tradiciji u užem smislu, tj. prema književnoj tradiciji. Svako književno djelo ostvaruje se u odnosu prema drugim književnim djelima; ono je nastalo u nekom odnosu prema sličnim djelima koje oponaša ili kojima se suprotstavlja, ono se obraća čitatelju na takav način da ujedno očekuje i »prepoznavanje« i iznenađenje, ono ostvaruje upravo ono što je očekivano i iznevjerava to očekivanje iznenađenjem koje je bitni element njegove originalnosti. Tako analiza treba imati u vidu i u tekstu utvrdive strukturne elemente i način kako se ti elementi odnose prema pretpostavljenom čitateljevu iskustvu. Čitav sustav književnih vrsta nekog vremena, cjelovit odnos prema tradiciji i posebno prema nekim tradicionalnim stavovima tako na neki način mora biti prisutan u svakom pokušaju da se književno djelo analizira u svemu onom što ga čini književnim djelom.

Uzmimo, npr., pjesmu *Evanđelisti* Ivana Slamniga:

Tri radna ljuda: gribler, plagijator
i jedan doktor, zakučasti, stari,
sa malo kose i sa malo zuba;
a među njima jedan zvrkast mali,
što sve je knjige prozreo od šuba.

Sa borama, što pečati ih napor,
kratkovidni i izbrazdanih ruka
pisali su Matej, Marko, Luka;
a onom prvom uspjelo je dečku
zapisat: Riječ je bila u početku.

I oni su se malom čudili,
a on se opet njima čudio,
i tako su se čudili.

Dok oni su za Kristom bludili,
on Kristu se naslonio na grudi,



i dok su drugi Kristu bili stijena
imena takvih, takvih i ramena,
on bio nježan, djetinjaste ćudi
i kužio je Isusa ko žena.

Za razumijevanje ove pjesme nužno je, prije svega, dosta iscrpno poznavanje *Biblije*, i to *Novog zavjeta*. Tko ne zna ništa o osnovnim karakteristikama *Evanđelja*, neće moći razumjeti ni temu pjesme, ni njenu osnovnu strukturu, niti pak brojne aluzije na imena apostola, njihove osobine, odnos prema Isusu i sl. (kao, npr., stihove: »I dok su drugi Kristu bili stijena / imena takvih, takvih i ramena« – što se odnose na ime apostola Petra, prema grčkom *pétra* (i *pétros*), stijena, i njemu upućene Kristove riječi u *Novom zavjetu*: »Ti si Petar – Stijena, i na toj stijeni sagradit ću Crkvu svoju...«). Ali taj historijski kontekst neće biti ni izdaleka dovoljan za razumijevanje i analizu ove pjesme kao umjetničke tvorevine. Odnos prema biblijskoj tradiciji npr. ovdje očito nije ni načelno onaj isti koji može imati pjesma koja je nastala, npr., u srednjem vijeku; ova pjesma nije religiozna pjesma, ali isto tako nije antireligiozna pjesma koja bi, npr., ironijom ili nekim moralističkim stavom, suprotnim od kršćanske moralke, bila uperena izravno protiv uobičajene tradicije kršćanskog shvaćanja *Novog zavjeta*. To je naprosto moderna pjesma koja vlastitu tematiku crpe iz tradicionalne problematike odnosa Krista i njegovih apostola, razvijajući tu temu isključivo u skladu s oblikovanjem jednog umjetničkog svijeta, koji je naravno nerazumljiv bez odnosa prema stvarnoj tradiciji na koju se odnosi, ali koji je isto tako do te mjere vlastit i originalan da se ne može naprosto svrstati u okvire nekog znanstvenog, filozofskog, religioznog ili antireligioznog pogleda na svijet.

I samo uvođenjem riječi koje pripadaju dijalektu ili tzv. studentskom odnosno srednjoškolskom žargonu (»gribler«, »zvrkast«, »kužio«) postiže tako ona dojam novog odnosa prema tradiciji. Patetični ton mnogih religioznih pjesama, kakvima obiluje hrvatska književnost, biva ovdje nadomješten s lakoćom svagdašnjosti, neopterećene bilo kakvim pritiskom ustaljene književne ili idejne tradicije. I upravo to zahtijeva da u analizi ove pjesme ne uzmemo u obzir samo njen opći kulturni kontekst (odnos prema *Novom zavjetu*, kršćanstvu i religiji), nego i njen odnos prema cjelokupnoj hrvatskoj i osobito hrvatskoj poslijeratnoj lirici, tj. njen odnos prema tematskim i izražajnim konvencijama hrvatske poezije, i to poezije najstarijeg doba kao i poezije

od Kranjčevića preko Krleže i tzv. socijalne lirike do lirike Tina Ujevića, na primjer. Jedino analiza tog složenog spleta svih odnosa ove pjesme i pjesama koje joj na neki način prethode, a također i onih koje su njeni »susjedi« u vremenu, mogla bi omogućiti ulaženje i u takve nijanse razumijevanja koje se zasnivaju na očekivanju čitatelja i na prevarenom očekivanju, tj. namjernom odstupanju od onog što čitatelj nakon prvih stihova očekuje. Ti odnosi prema tome nikako se ne smiju shvatiti jedino kao odnosi na razini tematike odnosno nekog stava prema temi; od ne manje važnosti bit će i sustavno razbijanje nekih ustaljenih oblika stiha, načini ritmičke organizacije pjesme i sl.; jednom riječju – sve ono o čemu će još napose biti govora u idućim poglavljima ove knjige.

## SMISAO KNJIŽEVNOG DJELA

Kao što već u nekoj mjeri i dosad spomenuti primjeri pokazuju, analiza književnog djela zahtijeva široko poznavanje elemenata strukture teksta i njihova odnosa prema kontekstu koji omogućuje da se neki tekst uopće može shvatiti kao umjetničko djelo. Proces analize, međutim, ne smije se zbog toga shvatiti kao neprekidni niz objašnjavanja unedogled, takvog objašnjavanja koje se ovisno o znanju i vještini onog tko analizira razvija u pravcu sve iscrpnijeg obavještavanja o svim pojedinostima, sve dubljeg raščlanjivanja i sve brojnijeg gomilanja detalja koji na ovaj ili onaj način nešto pridonose razumijevanju. Ma kako bio pohvalan i potreban takav rad na detaljnom raščlanjivanju svih pojedinosti, analiza književnog djela mora imati neprestano na umu i sintezu; ona mora težiti da na neki način zahvati i cjeloviti smisao književnog djela, smisao koji treba biti i pretpostavka i konačni rezultat analize.

Na prvi pogled može se činiti da u takvom zahtjevu postoji nerješivo protuslovlje: analiza znači, kao što sama riječ kaže, »rastavljanje«, »razbijanje« na sastavne dijelove, a sinteza treba uslijediti kao neki novi i drugačiji postupak, nešto što se obavlja tek nakon analize. Na nerazlučivo jedinstvo analize i sinteze, međutim, na jedinstvo koje je prisutno i u takvom teorijskom odnosu prema književnom djelu koji se zbog kratkoće naziva naprosto analizom, a također, još i više, u



interpretaciji i u književnoj kritici, upozorava čak i primjer načina na koji se zbiva čitanje odnosno razumijevanje književnog djela.

Čitamo li, npr., roman *Proces* Franza Kafke, čitamo ga »redak po redak«, poglavlje po poglavlje, i nakon prvih rečenica vjerojatno smo tek u očekivanju: mi još ne povezujemo te rečenice kao rečenice književnog djela, mada ih ne povezujemo ni kao rečenice koje slušamo u razgovoru s prijateljem; ipak znamo da smo uzeli u ruke roman, dakle nešto što bi moglo biti umjetničko djelo, ali, da li je to odista umjetničko djelo, i da li ćemo ga tako moći čitati, to nakon prvih rečenica, pa čak možda ni nakon prvih poglavlja, ne možemo sa sigurnošću ustvrditi. Tek kada u tijeku čitanja stižemo do one točke zanimanja i razumijevanja nakon koje nam se »otvara« na neki način atmosfera prijeteće neumitnosti nepoznatog i moćnog suda, tek kada počinjemo suosjećajući doživljavati unutarnje sukobe i dileme Josefa K., njegovu nemoć i njegovu sumnju, njegove slabosti i njegovu hrabrost koja se lomi na nepoznavanju vanjskog i unutarnjeg svijeta vlastite osobe, tek tada počinjemo shvaćati što zapravo čitamo, tek tada počinjemo povezivati rečenice koje čitamo na osnovi osobita umjetničkog smisla djela koji se nazire. Takav uvid u djelo, uvid koji omogućuje razumijevanje književnog djela kao umjetničkog djela, naziva se često »dojmom« ili »doživljajem«, ali ti nazivi lako zavode na pomisao da se prilikom čitanja umjetničkog djela zbiva samo emocionalno uzbuđenje, da je ono praćeno nekim osjećajima koje je nemoguće odrediti i objasniti. Nasuprot takvim tezama o umjetničkom doživljaju kao emocionalnom uzbuđenju treba reći da pravo čitanje nije samo osjećaj, ni samo neki čin isključivo misaonog razumijevanja, nego oboje ujedno: umjetničko djelo djeluje i na osjećaje i na misli svakog čovjeka, jer djeluje na čovjeka u cjelini, kao što, uostalom, djeluje na čovjeka u cjelini i svaki onaj njegov doživljaj koji ga uči o nečemu životno važnom i obogaćuje njegovu osobu u svim njenim vidovima.

U m j e t n i č k i d o ž i v l j a j, dakle, ili dojam koji dobivamo u susretu s umjetničkim djelom, ako ga ne shvatimo preusko, znači naprosto da književno djelo razumijevamo kao s m i s l e n u c j e l i n u na određeni način i prije no što smo počeli razumijevati njegove pojedine dijelove ili elemente kao upravo umjetničke dijelove odnosno elemente. O tome treba voditi računa i književnoteorijska analiza; analiza dijelova odnosno elemenata treba biti analiza onih dijelova ili elemenata koji su proizašli iz uvida u smisao cjeline i koji su upravo

smislom cjeline određeni kao njeni dijelovi. Stoga analiza i sinteza ovdje uvijek na neki način idu ruku pod ruku. Smisao svakog elementa djela ujedno je smisao cjeline djela, kao što je smisao cjeline djela upravo smisao svih pojedinih elemenata i njihova posebnog rasporeda u dinamičnom odnosu prema čitatelju koji uvijek uspijeva, na temelju vlastita životnog iskustva, ostvariti tek dio onog što je u djelu sadržano.

A upravo zbog toga, opet, što čitatelj odnosno slušatelj razumijeva tek određeni dio onog što je u djelu uopće moguće razumjeti i prihvatiti, svaka je analiza književnog djela nužno nepotpuna i na neki način nezavršena. To naravno ne znači kako analiza ne smije dovesti do pokušaja da se smisao djela ne izrazi u cjelini, barem koliko je to najviše moguće u skladu s razumijevanjem života i svijeta kojem djelo pripada, i kojem mi pripadamo. Jer, ne smijemo zaboraviti da književnost čini dio života i da objašnjenje književnih djela nema svog smisla ako ne pridonosi upravo razumijevanju književnih djela na onaj način na koji to traži vrijeme u kojem živimo. U književnim djelima sadržano je iskustvo pojedinaca, naroda i čovječanstva, iskustvo koje nije bilo moguće izreći ni sačuvati, drugačije nego što je to učinila upravo književnost. Analiza književnog djela mora zato uvijek biti i analiza tog iskustva; ona treba uvijek biti i doprinos razumijevanju života i svijeta. Uvijek je zato iznova potrebno proučavati i analizirati književna djela prošlosti i sadašnjosti, kao što je uvijek i iznova potrebno analizirati i pokušati razumjeti vlastitu osobu i svijet u kojem živimo. Tradicija, naime, nije nešto što se usvaja bez napora; samo uvijek u novom i novom naporu oko razumijevanja misaone tradicije vlastitog naroda i čovječanstva moguć je i napor oko razumijevanja budućnosti, koja je sadržana u sadašnjosti kao ono što nas očekuje, ako smo to u stanju shvatiti ne kao rezultat nego kao zadatak.

Smisao književnog djela, koje se na taj način odnosi prema našem razumijevanju smisla života i svijeta, u analizi književnosti međutim, treba to još jednom napomenuti, ne može se valjano zahvatiti bez razumijevanja svih onih načina oblikovanja kojima se služi književnost kao umjetnost. A kako je književnost umjetnost riječi, i kako se ostvaruje na temelju osobite strukture koja nastaje na osnovi jezične strukture, za analizu književnog djela nužno je i temeljitije poznavati, osim navedenih osnovnih pojmova, i one načine jezičnog oblikovanja u djelu kojima se bavi osobito stilistika, i stihovani govor, kojim se bavi versifikacija, kao i posebne oblike u kojima se književnost ostvaruje, a kojima se bavi teorija književnih rodova i vrsta ili poetika u najužem smislu riječi.



# 3. STILISTIKA

## STIL I STILISTIKA

Kažemo li, npr., svom prijatelju u igri: »Ne nadaj se svome spasenju, prijatelju!« ta rečenica može značiti da očekujemo kako će on uskoro izgubiti partiju šaha. Ista je rečenica, međutim, prvi stih pjesme Slavka Mihalića. Potpuno ista rečenica, dakle, može pripadati svagdašnjem govoru i književnom djelu; razlika je jedino u tome kako ćemo je u jednom, a kako u drugom slučaju shvatiti. Dok ćemo je u prvom slučaju vezati za određenu stvarnu situaciju, drugi put ćemo je razumjeti u kontekstu najšireg iskustva života i svijeta. Ipak, iako se radi o istim rečenicama, vjerojatnije je da ćemo reći kako smo stih »Ne nadaj se svome spasenju, prijatelju!« upotrijebili kao iskaz običnog govora, no da ćemo pomisliti kako je pjesnik iskaz obična govora upotrijebio kao stih. Lako je, naime, zamijetiti da je navedena rečenica donekle ipak izuzetna. Ona, rekli bismo bez mnogo razmišljanja, dobro zvuči. Čitamo li pak pjesmu kojoj pripada navedeni stih dalje, njen nastavak: »Mnogo je lovaca na tvome tragu / oni će te sigurno pogoditi«, još više ukazuje da se redovno ovako ne izražavamo u svagdašnjem govoru, niti pak, npr., u znanstvenim raspravama. Upozoravamo li prijatelja da su mu lovci na tragu, onda, u najmanju ruku, ili riječ

»prijatelj«, ili riječ »lovci« ne može imati obično, svakodnevno značenje. To će reći da su riječi u književnom djelu upotrijebljene na način koji i sam sobom zahtijeva da razumijevanje upravimo u drugom pravcu od uobičajenog; jezik u književnom djelu na neki način odstupa od jezika u običnom govoru, a da to odstupanje nije naprosto pogreška. Naprotiv; umjesto da smo izrekli ono što biva izrečeno otprilike istom količinom riječi u običnom govoru (odnosno, kao što je to slučaj kod pogreške, još i manje), mi na neki način izražavamo više no što je to moguće u običnom jezičnom saopćavanju. Taj »višak obavijesti« ne pripada doduše samo tekstu, nego ovisi i o načinu na koji je nešto shvaćeno, ali je ipak upravljan načinom kako smo se služili jezikom. Takav način pisanja odnosno govorenja naziva se »stilom« u širem smislu riječi, a on je uvjetovan, rečeno također veoma općenito, izborom riječi i načinom na koji su one složene. Stihovi pjesme Slavka Mihalića stoga nas osobitim stilom upozoravaju da ih valja shvatiti kao dio umjetničkog djela.

Pojam stila, međutim, ipak je mnogo složeniji no što se to može pomisliti na temelju jednostavne tvrdnje da je stil način pisanja. Izvorno je doduše riječ »stil« izvedena od latinske riječi *stilus*, koja je označavala štapić kojim se pisalo na navoštene tablice, a zatim je označavala način pisanja, te je otuda prenesena i u druga područja. Tako danas »stil« znači i način na koji se obavlja neka djelatnost: govorimo o stilu u plivanju, stilu nogometne igre, o stilovima u arhitekturi ili glazbi. S vremenom značenje riječi »stil« postaje sve obuhvatnije, te se pojavljuju razlike u shvaćanju pojma stila, razlike koje proizlaze iz razvoja shvaćanja književnosti i umjetnosti i iz različitih teorija o prirodi književnosti. Načelno se ipak stil danas obično shvaća na dva donekle oprečna načina. S t i l znači ili dobar način pisanja odnosno govorenja, ili pak takav način govorenja odnosno pisanja koji je svojstven nekoj književnoj epohi, nekoj književnoj školi, nekom piscu ili nekom pojedinom djelu. O stilu se stoga govori, s jedne strane, u okviru razmatranja o relativno **dobrom odnosno ispravnom načinu pisanja**, dok se, s druge strane, razlikuju **vrste stilova** (npr. razgovorni, znanstveni stil) i raspravlja o stilu na razini **individualnog izraza** (stil Matoševe pjesme *Maćuhica*, stil Miroslava Krleže, stil ekspresionizma, barokni stil).

Sve ove razlike u shvaćanju pojma stila odražavaju se i u stilistici. Moderna s t i l i s t i k a, kao znanost koja se bavi stilom, polazi od



shvaćanja stila kao izraza pojedinca ili kolektiva i zanima je uglavnom sredstva i postupci kojima se postiže osobita kvaliteta iskaza, takva kvaliteta kakvu gramatička analiza ne može uopće, ili ne može dovoljno zahvatiti. Kako je, međutim, porijeklo moderne stilistike u staroj retorici i u staroj poetici, u takvim znanostima koje su obrađivale književni izraz sa stajališta da je stil dobar način pisanja odnosno govorenja, i takvo se značenje pojma stila do danas održalo. Dobro pisati odnosno govoriti za staru je retoriku značilo ujedno stvarati književna djela, i u tom smislu između moderne stilistike i stare retorike odnosno poetike postoji bitna razlika. Moderna stilistika nastoji opisati sredstva i postupke jezičnog izražavanja koji su karakteristični za pojedina djela, autore ili razdoblja, dok je stara retorika utvrđivala obvezna sredstva i postupke jezičnog izražavanja, takva sredstva i postupke upotreba kojih je, prema njenom mišljenju, morala nužno dovesti do vrijednih književnih djela.

## STARA POETIKA I RETORIKA

Bez obzira na načelne razlike u pristupu proučavanju književnosti, staru poetiku i retoriku povezuje sa suvremenom stilistikom nastojanje da se književno djelo analizira u skladu s općim načelima analize jezika. Premda se shvaćanje jezika u mnogim bitnim elementima izmijenilo od vremena stare retorike i poetike, mnoga su se osnovna zapažanja zadržala do danas, te se i danas, u novoj stilistici, služimo mnogim pojmovima i nazivima koje stvoriše stari poetičari i retoričari. Zato se poznavanje suvremene stilistike ne može zamisliti bez razumijevanja njenih temelja u učenjima stare retorike.

R e t o r i k a je nastala u staroj Grčkoj kao učenje o govorništvu, a u tijeku srednjeg vijeka i kasnije, sve do osamnaestoga stoljeća, razvijala se kao znanost koja je obuhvaćala uz učenje o govorništvu i učenje o jeziku, o proznom izražavanju uopće i o načelima kritičkog ocjenjivanja pojedinih književnih djela. U njenom temelju nalazio se ideal kultiviranog govora, odnosno uvjerenje o tome da je vještina dobrog govorenja i pisanja ne samo uvjet nego i svrha književnog stvaralaštva. Tako je učenje o tome kako valja lijepo i pravilno pisati odnosno govoriti za staru retoriku istovjetno s učenjem o tome kako

valja stvarati književna djela. Učenje o pravilnosti i ljepoti govora i pisanja zasnivalo se pri tome na uvjerenju o postojanju nedostižnih uzora: tko je želio dobro i lijepo govoriti i pisati, trebao je govoriti i pisati onako kako je govorio ili pisao netko od glasovitih pisaca ili govornika. Vrijednost književnih djela, dakle, nije mjerena mjerilom izražavanja individualnosti i originalnošću nego mjerilom autoriteta.

Učenje o tome kako valja dobro pisati odnosno govoriti stari su retoričari razradili na temelju učenja o književnim vrstama, učenja o pojedinim stilovima, učenja o kompoziciji i učenja o figurama.

**Književne vrste** stara retorika nije shvaćala onako kao što danas shvaćamo književne vrste. Učenje o književnim vrstama bijaše izgrađeno na uvjerenju o uglavnom stalnim i čvrstim uzorcima prema kojima je valjalo pisati. Svatko tko se laća pisanja, smatrahu stari retoričari, unaprijed zna što želi pisati, a to što želi pisati najbolje će izraziti ako unaprijed odredi osnovne okvire u kojima će se kretati njegov sastavak. Budući da su prema njihovu mišljenju postojali uzori za svaku vrstu pisanja, takvi uzori bijahu dati i za svaku književnu vrstu posebno. Tako je učenje o epu ili tragediji npr. unaprijed pružalo određenu okvirnu uputu o tome kako se može uobličiti određeni slijed herojskih zbivanja, ili pak pojedini tragični događaj koji pisac želi izraziti.

Učenje o **pojedinim stilovima** bilo je najuže povezano s učenjem o vrstama, a njegovu osnovicu čini uvjerenje o postojanju nekoliko temeljnih načina pisanja, nekoliko stilova ili tonova, koji se međusobno razlikuju po temama koje se obrađuju, po likovima koji su obrađeni i sl. Najčešće je stara retorika razlikovala **visoki**, **srednji** i **niski stil**. Visokim stilom obrađivahu se teme iz ratničkog života, likovi koji su u njima govorili bili su junaci kao nosioci reprezentativnih svojstava cijelog naroda, a osnovne misli u djelu morale su biti od opće važnosti i sadržavati određene etičke ideale. Zbog toga su se samo određene riječi smjele upotrebljavati. Neki se pojmovi uopće nisu smjeli spominjati, a drugi su se opet mogli označiti samo nekim riječima. Niskim stilom pisalo se o običnim ljudima, teme su se smjele uzimati iz seoskog, pastirskog ili običnog građanskog života, a odgovarala mu je osobito ironična ili satirična namjera. Tako su se u nekom smislu i nepristojne riječi mogle u njemu upotrebljavati. Srednji stil imao je, kao što mu samo ime kaže, neki srednji položaj između navedenih. Ako bismo odnose među tim stilovima željeli objasniti primjerom, mogli bismo reći otprilike ovako: određeni pojmovi, stvari i riječi imaju



pristup u svaki stil: npr. »starac«, »kuća«, »konj«. Ali dok u srednjem stilu spomenuti pojmovi bivaju označeni upravo navedenim riječima, u visokom stilu trebalo bi ih označiti uzvišenijim riječima, npr. »starina« ili »Nestor«, »dom« ili »dvor«, »hat« ili »vranac«, u niskom stilu bile bi zabranjene riječi iz visokog stila, mogle bi se eventualno upotrijebiti one iz srednjega, a redovno bi se upotrebljavale npr. »starkelja«, »kljuse«, »kućica«.

Učenje o **kompoziciji** obrađivalo je način na koji se raspoređuju određeni sastavni dijelovi svakog književnog djela. Posebno bijaše razrađen način na koji se komponira govor na sudu, pa se na osnovi razlikovanja dijelova govora (npr.: **uvod**, **potvrđivanje**, **odbijanje** i **zaključak**) zaključivalo kako i svako drugo književno djelo treba shvatiti kao odgovarajući niz na određen način poredanih bitnih dijelova.

Književne vrste, stilovi i načini kompozicije uzjamno su se uvjetovali: svakoj vrsti odgovarao je određeni stil i određeni način komponiranja, a uz to i određene pjesničke figure. Učenje o **pjesničkim figurama**, međutim, treba posebno izložiti zbog važnosti figura i njihovih naziva i u suvremenoj analizi književnih djela.

## POJAM FIGURE

Srž stare retorike i poetike bilo je učenje o **ukrašenom govoru** kao bitnoj osobini književnosti. Budući da je književnost shvaćena prije svega kao dobar odnosno lijep način pisanja, smatralo se da se ljepota postiže na taj način što se upotrebljavaju oni načini izražavanja koji sami po sebi sadrže kvalitetu ljepote. Gramatika se brinula, kao što se i danas brine, za dobro, tj. ispravno pisanje, a retorika se bavila posebice takvom upotrebom riječi i rečenica koja nije uvjetovana tek potrebom što točnijeg i ispravnijeg načina govora, nego i potrebom izuzetne izražajnosti. Stari retoričari uvelike su se bavili popisivanjem i razvrstavanjem takvih sredstava lijepog pisanja, koja su nazvali figurama, a i u suvremenoj stilistici zadržali su se nazivi pojedinih figura. Figure se danas nazivaju i **osnovnim stilskim sredstvima**. Pri tome valja uvijek imati na umu da su figure retorike shvaćene kao takva sredstva književnog izražavanja koja su dobra sama po sebi, i kojih upotreba sama sobom donosi umjetničku vrijednost, dok moderna stilistika, kada upotrebljava nazive pojedinih figura i utvrđuje postojanje tradicionalnih

figura u nekom književnom djelu, vodi računa o funkciji pojedinih figura unutar svakog pojedinog književnog djela. Mogli bismo zato reći: za staru retoriku figure su apsolutna sredstva književnog izraza, a za suvremenu stilistiku to su relativna sredstva kojima se književni izraz koristi u većem broju slučajeva.

Figure odnosno osnovna stilska sredstva mogu se najlakše utvrditi u književnim djelima pripazimo li na način kako izraz u književnom tekstu redovno u većoj ili manjoj mjeri odstupa od uobičajenog načina izražavanja. To je očigledno u poeziji, ali i proza također uvelike odstupa od onih načina izražavanja kojima se redovno služimo u običnom govoru, u znanstvenim raspravama ili u službenim spisima. Uzmimo, npr., kratki odlomak iz romana *Kiklop* Ranka Marinkovića:

»To mršavo tijelo! To mršavo tvoje tijelo pritajilo se u svom skeletu, sakrilo se, uvuklo u kosti i tu osjetilo sigurnost puža, miša u rupi, ježa pod bodljama. Jednostavno proglasilo tijelo: mene nema! I zatim, u tom skloništu, u tom predahu između dva straha, počela je nicati zamisao o antropofagima i brodolomcima, zabavno i vedro, i gotovo obijesno kao od prezasićenosti kad se darežljivo razmećemo hranom.«

U običnom govoru teško da ćemo ponavljati »mršavo tijelo«, naglašavati kako se ono »pritajilo u svom skeletu« ili kako je proglasilo »mene nema«; jedva da bismo pronašli sve te poredbe: »sigurnost puža«, »miša u rupi«, »ježa pod bodljama«; nećemo nizati »zabavno«, »vedro« i »gotovo obijesno«, a također je vjerojatno da bismo za opis nečeg sličnog upotrijebili u običnom govoru i znatno više riječi no što je ovdje upotrijebljeno. Govor je ovdje sažet i bogat istovremeno; svaka je riječ upotrijebljena u osobitom smislu, a taj smisao određen opet cjelinom odlomka, pa i cijelog romana, u kojem riječi dobivaju svoja posebna značenja. Ako, međutim, te načine izražavanja izdvojimo, ako posebno utvrdimo ponavljanje, usporedbe, nabrajanje, činjenicu da tijelo govori i sl., utvrdili smo neka osnovna stilska sredstva koja Marinković upotrebljava, a koja se mogu ustanoviti i u brojnim drugim književnim djelima. A ako opet tim sredstvima dajemo samostalnu važnost i posebno nazive (npr. »personifikacija« za činjenicu što tijelo govori), lako razabiremo što zapravo znači figura: pojedine figure su utvrđeni načini izražavanja, takvi načini izražavanja koji se mogu izdvojiti i posebno označiti zahvaljujući odstupanju od uobičajenog načina govora.



Razvrstavanje figura dosta je složen postupak. Stari retoričari i poetičari nisu se slagali ni oko broja figura, niti oko shvaćanja pojedinih figura, niti oko grupa u koje bi se mogle skupiti srodne figure. Ipak, od velikog broja figura koje su se nekad razlikovale, nazivi oko tridesetak njih i danas se često upotrebljavaju. Što se tiče razdiobe figura u pojedine grupe, uvjetno se možemo koristiti takvom podjelom koja je najbliže suvremenom shvaćanju jezika. Prema njoj ćemo figure podijeliti na **figure dikcije**, **figure riječi** ili **trope**, **figure konstrukcije** i **figure misli**, s napomenom da ta podjela nije potpuna i da neke poznate figure u njoj ili nemaju pravog mjesta ili se mogu staviti s istim opravdanjem u više grupa.

## FIGURE DIKCIJE

Figure dikcije (prema lat. *dictio*, govor, govorenje, izraz, izgovor) nazivaju se također i glasovne figure ili zvučne figure, jer se njihovo djelovanje zasniva na učinku određenih glasova odnosno zvukova u govoru. Tako ponavljanje određenih glasova ili skupina srodnih glasova, oponašanje određenih zvukova ili šumova u prirodi, ili pak određeni tipovi ponavljanja čitavih riječi, osobito u stihovima, upravljaju pozornost na sâm jezik, tj. na ono što čini »tijelo riječi« a ne njeno značenje, i tako omogućuju da jezični izraz dobiva na intenzitetu, obogaćujući smislene sadržaje rečenog i posebnim emocionalnim dojmovima. Pri tome valja reći da zvukovne efekte u književnom djelu nikada ne prihvaćamo odvojeno od značenja riječi, nego da zvuk riječi uvijek može samo upozoravati, tj. pojačavati ili smanjivati određene dimenzije njena značenja. Također valja upozoriti da ponavljanje pojedinih riječi u poeziji nije nikada prisutno isključivo samo zbog zvučnih efekata. Ponavljanje je vrlo složen stilski postupak, u kojem redovno pojedina riječ dobiva svaki put novo značenje zbog svog novog odnosa prema prethodnim i prema idućim riječima. Ponovi li se u pjesmi neka riječ, npr.:

samo sunce, sunce, sunce
i galebovi svrate u letu
J. Kaštelan: *San u kamenu*

svaki put riječ »sunce« dobiva unekoliko novo značenje. Stoga se ponavljanje nikada ne smije shvatiti kao pjesnička figura data u jednoj jedinoj dimenziji; ponavljanje je redovno figura koja osim figurama dikcije pripada u nekoj mjeri i drugim grupama figura.

Danas se najčešće spominju sljedeće figure dikcije:

A s o n a n c i j a (prema lat. *assonare*, zvučati uza što, zvučati u skladu) nastaje ponavljanjem istih samoglasnika radi postizanja određena zvukovnog ugođaja ili glasovnih efekata. Javlja se u nekim izrekama (npr. »**oko sokolovo**«) i u poeziji, gdje često služi kao sredstvo za izazivanje tzv. eufonije (prema grčkom *euphōnía*, ugodan glas), tj. blagoglasja odnosno blagozvučnosti, npr. u naslovu Matoševe pjesme *Jesenje veče* ili u njenoj prvoj strofi:

Olovne i teške snove snivaju
Oblaci nad tamnim gorskim stranama;
Monotone sjene rijekom plivaju,
Žutom rijekom među golim granama.

A l i t e r a c i j a (prema lat. *alliteratio*, što je nastalo od *ad*, k, i *littera*, slovo) označava ponavljanje istih suglasnika ili glasovnih skupina u rečenicama odnosno stihovima, ili pak ponavljanje istih suglasnika ili slogova na početku više riječi, osobito u stihovima. Često je povezana s asonancijom dajući jedinstven efekt. Npr.:

Vijavica. Vjetar vije
Čovjeka ni vuka nije.
J. Kaštelan: *Tifusari*

O n o m a t o p e j a (prema grčkom *ónoma*, ime, i *poiéō*, činim, stvaram) figura je u kojoj se glasovima oponašaju određeni zvuci iz prirode, životinjsko glasanje ili neki zvuci koji nas podsjećaju na neki predmet. Svaki jezik spontano stvara takve riječi (u našem jeziku, npr. »kukavica«, »šuštati«, »graktati«, »mumljati«), a pjesništvo ostvaruje onomatopeje kombinacijom onomatopejskih riječi te ponavljanjem, odnosno takvim poretkom i sustavom više riječi koji daje učinak određenih iz prirode poznatih zvukova. Tako, npr.:

O, monotona naša zvona bona,
A. G. Matoš: *Kod kuće*

Osim ovih figura, u figure dikcije mogu se ubrojiti i figure ponavljanja u stihovima. Prema tome da li se ponavljaju riječi na početku,



na kraju stihova, na početku i na kraju, ili na početku jednog i na kraju drugog stiha, razlikuju se sljedeće figure, koje se zbog česte upotrebe u lirici nazivaju i zajedničkim imenom »lirski paralelizmi«.

A n a f o r a (prema grčkom *anaphorá*, nanošenje, ponavljanje) znači ponavljanje riječi na početku stihova:

I nema sestre ni brata
I nema oca ni majke
I nema drage ni druga
T. Ujević: *Svakidašnja jadikovka*

E p i f o r a (prema grčkom *epiphorá*, dodatak) figura je u kojoj se ponavljaju riječi na kraju stihova:

Čujem u snu
Sanjam u snu
Vidim u snu
J. Kaštelan: *Livade izgubljenih ovaca*

S i m p l o k a (prema grčkom *symploké*, spletanje, sjedinjenje, upletanje) zapravo je ujedinjenje anafore i epifore, tj. ponavljanje i na početku i na kraju stihova:

Otkud zlato, koji ruha neima?
Otkud zlato, koji kruha neima?
I. Mažuranić: *Smrt Smail-age Čengića*

A n a d i p l o z a (prema grčkom *anadíplōsis*, udvostručenje) figura je u kojoj se jedna ili više riječi s kraja stiha ponavlja na početku idućeg stiha:

Vinograd je moj svenuo, neveseo,
Neveseo, i ja venem,
D. Tadijanović: *Tužbalica za vinogradom*

## FIGURE RIJEČI ILI TROPI

Stari retoričari dijelili su pjesničke ukrase redovno na dvije velike skupine: figure i trope (prema grčkom *trópos*, obrat, okret). Tek tijekom razvoja retorike tropi su shvaćeni kao grupa figura i nazvani »figurama

riječi« zbog spomenutog usvojenog redoslijeda koji više odgovara novijem shvaćanju jezika: figure dikcije, figure riječi, figure konstrukcije i figure misli. Ipak se donekle izuzetno značenje figura riječi zadržalo do danas kako u nazivu »tropi«, koji je čak i češći no »figure riječi«, tako i u suvremenim analizama književnih djela, koje redovno tropima posvećuju osobitu pažnju. Imena pojedinih tropa i danas se široko upotrebljavaju, premda se teoretičari književnosti uvelike razlikuju kada trope određuju prema tradiciji, prema ostalim figurama ili kada ih razvrstavaju.

Tropi nastaju promjenom osnovnog značenja pojedinih riječi; otuda i njihov noviji naziv »figure riječi«. Takve promjene zapažamo već u svakodnevnom govoru: »lav« znači vrstu životinja, ali »lavom« nazivamo i hrabra čovjeka; kažemo da netko »gori« od želje za osvetom, stol i stolice imaju »noge« kao živa bića i slično. Ipak, u običnom govoru takva prenesena značenja riječi najčešće ni ne zamjećujemo: prenesena značenja postala su sasvim uobičajena i često je potrebno poznavanje korijena riječi da bismo postali svjesni promjena u značenjima do kojih dolazi razvojem jezika (npr. »umoran« je zapravo trop jer dolazi od glagola »umoriti«, što će reći »ubiti«). Tek u književnosti redovno se teži da preneseno značenje riječi na neki način iznenadi čitatelja odnosno slušatelja, kako bi se njegova pažnja usmjerila na sasvim osobite odnose među riječima i njihovim značenjima. Tako figure riječi ili tropi na svoj način izrazito upozoravaju na bogatstvo mogućnosti upotrebe jezika.

Većina teoretičara svrstava u trope sljedeće figure:

M e t a f o r a (od grčkog *metá*, preko i *phérō*, nosim: odatle *metaphorá*, prijenos) vjerojatno je najpoznatija i u analizama najčešće spominjana pjesnička figura uopće. Mnogi je teoretičari opisuju kao skraćenu poredbu, tj. kao takvu poredbu u kojoj se ne kazuje što se sa čime uspoređuje nego se jedino iskazuje drugi način uspoređenja. Umjesto da kaže: »sok koji je crven kao krv«, pjesnik će reći:

Iz rasprsnutih šipaka u vrtu
*krv* se cijedi
A. B. Šimić: *Gorenje*

Drugi teoretičari, opet, nisu skloni da metaforu razmatraju kao prenošenje značenja nego je radije shvaćaju kao zamjenu značenja jedne



riječi značenjem druge riječi. Metafora je na taj način shvaćena kao figura u kojoj se jedna riječ upotrebljava umjesto druge, odnosno čak kao posebna metoda opisivanja koja izjednačuje jednu stvar s drugom na taj način što tu prvu stvar uzima kao da je druga. U tom smislu ipak se najčešće gube razlike između metafore i ostalih tropa, ili se pak razvijaju učenja u kojima osobito metafora i metonimija dobivaju nova značenja, takva značenja koja su neovisna o sustavu figura retorike (usporedi poglavlje o opreci metafore i metonimije). Ovdje se, međutim, moramo zadovoljiti shvaćanjem metafore koje odgovara barem okvirno sustavu stare retorike, jer taj sustav utemeljuje i suvremeno shvaćanje figura, premda on nikako nije istovjetan sa svim orijentacijama osobito u okviru novije stilistike.

Metaforom se po načelu sličnosti prenose pojmovi i nazivi iz jednog područja života i svijeta u druga područja, povezuje se ono što svagdašnji govor rijetko povezuje i uspostavljaju takve veze i odnosi među pojavama i stvarima kakve jezik svakodnevice ili znanstveni jezik u pravilu teško uočavaju. To je vidljivo iz primjera:

I lete u nebo oblaci
*Purpurni sanci dana*
V. Vidrić: *Sjene*

Suton je danas *crveni akvarel*
M. Krleža: *Crveni suton*

Ozmijila me *perom* tijela
D. Ivanišević: *Plesačica*

Upotreba metafora – tzv. m e t a f o r i k a – pripada općim osobinama književnoumjetničkog jezika, jer novo, osobito značenje riječi, na koje upozorava navedeno prenošenje značenja, redovno povezuje spoznaju svijeta i života s osjećajima koji prate svako istinsko otkriće smisla pojedinih ljudskih postupaka, stvari, osobina ili misaonih predmeta.

M e t o n i m i j a (grčki *metonymía*, zamjena imena) prema nekim je mišljenjima samo podvrsta metafore, dok je drugi teoretičari smatraju samostalnom figurom. Poput metafore i metonimija označuje upotrebu riječi u prenesenom značenju, ali za razliku od metafore, gdje se značenje jedne riječi prenosi na drugu po nekim sličnostima, kod metonimije značenje se prenosi prema određenim stvarnim odnosima.

Umjesto jedne riječi koja označuje određeni pojam upotrebljava se druga riječ, odnosno drugi pojam, koji je u nekoj stvarnoj vezi s prvim pojmom. Tako se snažan ili hrabar čovjek naziva »sila«, a budući da pisca povezujemo s njegovim djelom, umjesto »čitam djelo Franza Kafke« često kažemo naprosto »čitam Kafku«. Metonimija tako predstavlja unekoliko sažetiji oblik prenošenja značenja od metafore, a osim toga predstavlja takav oblik prenošenja u kojem novo značenje gotovo sasvim istiskuje prvotno. Npr.:

Tu je sve trulo i sve trulim biva:
i *podne na brdu* i mudrost i *kavane*
M. Krleža: *Pjesma o mrtvoj ljubavi*

I trza se *pjesma*, ko ranjeno ptiče,
nadlijeće Grad, zvonike i ljude
M. Krleža: *Pjesma*

Brojne metafore i metonimije u pojedinim književnim djelima daju izrazito snažan, sažet i u misaonom pogledu bogat izraz, čest osobito u poslovicama ili karakterističnim dijelovima pjesama koji se ponekad navode kao samostalne izreke, kao npr.:

Oro gnijezdo vrh timora vije,
jer slobode u ravnici nije.
I. Mažuranić: *Smrt Smail-age Čengića*

P e r s o n i f i k a c i j a (prema latinskom *persona*, osoba i *facere*, činiti) osobita je vrsta metafore u kojoj se stvarima, prirodnim pojavama, apstraktnim predmetima, životinjama ili biljkama daju ljudske osobine. Npr.:

Livade su me voljele.
Nosile su moj glas
i njim su sjekle potoke.
J. Pupačić: *Tri moja brata*

S i n e g d o h a (od grčkog *syn*, zajedno, i *ekdékhomai*, uzimam) podvrsta je metonimije u kojoj se dio uzima za cjelinu, jednina umjesto množine, određen broj umjesto neodređene količine i obratno. Česta je u svakodnevnom govoru (»Neću da maknem ni malim prstom«, »Nemam ni dinara«) i u poeziji. Npr.:



Jer koliko htjeli voljeti i smjeti,
*dušmanske* će *ruke* ugrabiti sreću
T. Ujević: *Perivoj*

Moje je *tijelo* bolesno
i žudi tihu jednu bolnicu
A. B. Šimić: *Bolesnik*

E u f e m i z a m (prema grčkom *euphēmismós*, ublažavanje, označivanje zle stvari blažom riječju; od glagola *euphēméō*, dobro, povoljno govorim) također se može shvatiti kao podvrsta metonimije, a označuje zamjenjivanje nekih riječi, koje se smatraju zbog bilo kojeg razloga opasnima ili nepristojnima, nekim blažim izrazima. Tako se zli bogovi u mitskim vremenima – čija i sama imena, smatralo se, treba izbjegavati – nazivahu imenima koja su isticala njihove tobožnje bezazlene osobine. Tako se đavao npr. u našim narodnim pripovijetkama naziva i »nečastivi« ili »šantavi« (tj. »šepavi«). U svakodnevnom govoru često se služimo izbjegavanjem određenih izraza (kažemo npr. »otići« umjesto »umrijeti«, »veseo« umjesto »pijan« i sl.) zbog brojnih emocionalnih efekata (izbjegavanje određenih osjećaja ili upućivanje na drugu vrstu osjećaja), ili pak zbog određena shvaćanja o pristojnosti (»laka žena«, umjesto »prostitutka«, pri čemu je i sam izraz »prostitutka« eufemizam).

E p i t e t (grčki *epítheton*, dodatak), u najširem smislu riječi je svaki atribut, tj. dodatak imenici koju pobliže objašnjava, ali se kao naziv figure shvaća u smislu riječi koja se dodaje imenici da bi omogućila stvaranje življe, potpunije, jasnije ili u nečemu osobito karakteristične predodžbe neke stvari, pojave, živog bića ili osobe. Epitet tako ukazuje na neka izuzetna svojstva i određene odnose među riječima, te možemo razlikovati uobičajene, banalne atribute (»dobar čovjek«, »visoka kuća«, »snažna životinja«) od epiteta koji ističu neka izuzetna svojstva predmeta ili osoba redovno na taj način što atribute prenose s jednog područja iskustva na drugo, izazivajući time utiske iznenadnih otkrića ili emocionalne napetosti. Tako Tin Ujević npr. govori o jablanovima:

Oni imaju visoka čela, vijorne kose, široke grudi;
T. Ujević: *Jablani*

Pored takvih epiteta pojavljuju se, osobito u usmenoj epici, tzv. s t a l n i e p i t e t i, tj. epiteti koji se pridaju određenim predmetima ili osobama uvijek, bez obzira na konkretnu situaciju u književnom

djelu. Takvi epiteti služe kao vrsta stalne ukrasne karakterizacije, takve karakterizacije koja se daje na osnovi tradicionalnog pjesničkog izraza, a svrha joj je inzistiranje na nekim općim osobinama, nasuprot onim osobinama koje služe za isticanje individualnosti. U našim narodnim pjesmama tako je zemlja uvijek »crna«, bez obzira da li se o njoj govori makar i s najvećim oduševljenjem, a »ljuba« je »vjerna« čak i onda kada napušta svog dragana. U Homerovoj *Ilijadi* takvi su epiteti npr. »**divni** Ahilej«, »**ljepokosa** Leta«, »**sjenovite** planine«.

Pored ovih figura koje se najčešće spominju u grupi figura riječi odnosno u tropima, u istu se grupu mogu ubrojiti i neke figure koje donekle pripadaju i u grupu figura misli, jer se u njima preneseno značenje riječi odnosi na šire misaone sklopove. Ipak, kako je tim figurama u osnovi preneseno značenje riječi, možemo ih ubrojiti u trope. To su uglavnom:

A l e g o r i j a (prema grčkom *állos*, drugi i *agoreúō*, govorim) može se shvatiti kao produžena metafora, tj. kao upotreba riječi u prenesenom smislu s tim što se pravi smisao otkriva tek ako određene pjesničke slike u cjelini zamijenimo pojmovima, ustanovivši tako na što se one zapravo odnose. Tako se čitava jedna književna vrsta, **basna**, zasniva na alegoriji. Životinje u njoj nastupaju kao tipovi ljudi određenih karakternih, staleških ili moralnih osobina. I smisao pojedinog djela često uopće ne može biti shvaćen ako se ne uzme u obzir njegovo alegorijsko značenje. Tako, npr., stihovi u pjesmi Dobriše Cesarića *Na novu plovidbu*, koja se odnosi na sudbinu čovjeka:

Vedri se nebo. Sunce se rađa.
Plovi iz luke jedna lađa,
Jedna, što dugo stajaše u doku,
Sva izbijena, s ranama na boku.
More, ko mati, vuče je na krilo.
Ljulja je, šapće: Ništa nije bilo.

S i m b o l (od grčkog *sýmbolon*, znak) je zamjenjivanje neke riječi, životne pojave ili pojma njegovom uvjetnom, alegorijskom oznakom. Tzv. stalni simboli, koji se nazivaju i emblemima (prema grčkom *émblēma*, znak), upotrebljavaju se u cjelokupnoj kulturi, pa i u književnosti. Tako, npr., »križ« znači kršćanstvo, »srp i čekić« savez radnika i seljaka, »vaga« pravdu i sl. Za razliku od tih stalnih simbola, pjesnički simboli, osobito u novijem pjesništvu, upućuju na značenje koje je shvatljivo tek u okviru pojedinog djela ili opusa nekog pjesnika. Na takvoj upotrebi simbola posebno su inzistirali pjesnici simbolizma, pravca u književnosti koji je upravo prema simbolima i dobio vlastito ime. Gotovo svako književno djelo obiluje simbolima i u jednom i u drugom smislu, pri čemu je često teško razlučiti opće simboličko značenje od individualnih pjesničkih simbola, jer se pjesnici služe i jednim i drugim, a osobito često i kombinacijama jednoga i drugoga.

Takvu složenu upotrebu prastarih simbola kamene pustinje, groma koji ne prati kiša, neplodnog pješčanog tla i beznadnog putovanja, upotrebu simbola koji istovremeno imaju opće značenje, ali se odnose i na situaciju suvremenog čovjeka, a također imaju i posebno, individualno značenje u okviru jedne pjesme, možemo lako zapaziti u stihovima glasovite poeme *Pusta zemlja* Thomasa Stearnsa Eliota:

Ovdje nema vode već samo kamen
Kamen i nema vode i pješčana cesta
Cesta što vijuga gore u planine
Planine što su od kamena bez vode
Kad bi bilo vode stali bismo i počeli piti
Al' usred kamenja ne može se stati ni pomisliti
Kad bi samo bilo vode usred kamenja
Znoj je suh stopala su u pijesku zubi trnu
Planinskih mrtvih usta što ne mogu pljunut
Ovdje ne možeš stati ni leći ni sjesti
nema čak ni tišine u planinama
Samo suhi jalovi grom bez kiše

Prijevod A. Šoljana i I. Slamniga

## FIGURE KONSTRUKCIJE

U figure konstrukcije stari su retoričari ubrajali one figure koje nastaju osobitim rasporedom riječi u rečenici ili u nekoj drugoj većoj cjelini književnog teksta (npr. u odlomku, stihu ili sl.). Figure konstrukcije tako su zapravo figure rasporeda ili poretka riječi, a s obzirom na to da se dio gramatike koji se bavi analizom rečenice naziva sintaksom, takve se figure često nazivaju i s i n t a k t i č k i m f i g u r a m a.

Lako je zapaziti da svako odstupanje od prirodnog reda riječi u rečenici mora izazvati određen učinak na čitatelja odnosno slušatelja. Mjesto pojedinih riječi u rečenici nije nipošto slučajno. Značenje neke riječi ne ovisi samo o onome što ona znači kao samostalna riječ, nego i o mjestu koje ona ima u nizu ostalih riječi. Stoga su retoričari izdvojili brojne postupke slaganja riječi u rečenici, postupke koji ne odgovaraju u cijelosti gramatičkom i logičkom rasporedu, koji, štoviše, narušavaju prirodni poredak, ali baš time uspostavljaju nova značenja i ostvaruju nov smisao. Od brojnih postupaka u tom smislu, kojima se danas bavi stilistika, stari su retoričari najčešće spominjali sljedeće:

I n v e r z i j a (od latinskog *inversio*, okretanje, iskretanje) znači obrtanje reda riječi ili dijelova rečenice, red obrnut od onog koji je gramatički najispravniji. Kao figura označuje takav poredak riječi kojim se naglašava ono što se u normalnom poretku ne može naglasiti, te tako izražava i ono što se u normalnom poretku riječi i dijelova rečenica zapravo i ne može izraziti. Kao primjer inverzije u smislu pjesničke figure možemo navesti:

Niz zapadno nebo
i iz rasprsnutih šipaka u vrtu
krv se cijedi

A. B. Šimić: *Gorenje*

Postupak inverzije u pjesništvu toliko je čest da se mogu postići određeni efekti čak i namjernim odustajanjem od očekivane inverzije.

R e t o r i č k o p i t a n j e označuje posebnu upotrebu upitnih rečenica, takvu u kojoj se upitne rečenice postavljaju, a često i nižu jedna za drugom, bez namjere da stvarno označe pitanje. Upitne rečenice, naime, služe zapravo kao izjavne rečenice, naglašavajući svojim upitnim oblikom određen osjećajni stav. Npr.:

Tko me ponizio k rijeci,
mene koja sam voda?
Tko mi je dao udes izvora i ušća?
Tko mi je rekao smrt,
meni, koja sam beskrajna?

V. Krmpotić: *Glas vode u rijeci*



E l i p s a (prema grčkom *élleipsis*, nedostatak, izostavljanje) nastaje kada se iz rečenične cjeline izostavljaju pojedine riječi na takav način da se smisao cjeline ipak može razabrati. Eliptički način izražavanja primjenjuje se i u svakodnevnom govoru zbog sasvim praktičnih razloga. Dovoljno je da kažemo npr. »kiša« ili »vatra«, pa da iz situacije u kojoj su riječi izrečene bude sasvim jasno da mislimo kako je pala kiša ili planula vatra. U književnosti elipsom se postiže osobito zgusnutost i snaga u izražavanju stanovitih misaonih stavova, npr. u poslovicama (»Krsti vuka – vuk u goru«), ili određene dramatične situacije:

Sverazorni će ritam po ulici da ori:
Gori! Gori!

M. Krleža: *Plameni vjetar*

A s i n d e t o n (prema grčkom *asýndeton*, nepovezano) figura je slična elipsi. Nastaje nizanjem riječi bez njihova gramatičkog povezivanja. Npr.:

Topovi, bombe, džemije, torpedi,
Sistemi suhi, kumiri od mjedi,
Plemići lažni – carski svodnici,
Mračnjaci tusti, vragu srodnici...

A. G. Matoš: *Mora*

P o l i s i n d e t o n (prema grčkom *polysýndeton*, mnogo vezano) figura je suprotna asindetonu, a nastaje nizanjem veznika bez gramatičke potrebe. Svrha polisindetona zapravo je uglavnom ista kao i svrha asindetona: posebno isticanje pojedinih riječi, odnosno poseban način gomilanja predodžbi, što sugerira osobit smisao. Npr.:

I nema ga sutra, ni prekosutra ne,
I vele da bolestan leži,
I nema ga mjesec, i nema ga dva,
I zima je već,
I sniježi...

D. Cesarić: *Balada iz predgrađa*

## FIGURE MISLI

Već je spomenuto da se neke figure misli jedva mogu odijeliti od figura riječi odnosno tropa. I jedna i druga grupa figura odnose se na značenje riječi, jedino što se u figure riječi ubrajaju obično one figure u kojima se neposredno mijenja značenje riječi, a u grupu figura misli ubrajaju se figure koje se odnose na širi smisao onog što je rečeno. Teškoće u razvrstavanju figura upravo u ovoj grupi figura najviše dolaze do izražaja. Tako, ne samo da alegorija npr. može biti shvaćena i kao trop i kao figura misli, nego i neke sintaktičke figure odnosno figure konstrukcije, npr. retoričko pitanje, mogu također biti shvaćene i kao figure misli. Stari poetičari i retoričari stoga nisu bili jedinstveni u tome koje figure treba shvatiti kao figure misli, te se jedino uz neka pojednostavnjivanja može ustvrditi da u tu grupu spadaju uglavnom sljedeće figure:

P o r e d b a ili k o m p a r a c i j a (prema latinskom *comparatio*, uspoređivanje) nastaje kada se nešto s nečim uspoređuje na temelju nekih zajedničkih osobina koje redovno nisu neposredno uočljive. Kao i metafora, koju, kao što rekosmo, neki shvaćaju kao skraćenu poredbu, poredba upozorava na osobita svojstva stvari, pojava i osoba, otkrivajući sličnosti i razlike koje često izmiču neposrednom iskustvu, iznenađuju i uzbuđuju čitatelja, ili mu pak ukazuju na određeni poseban aspekt promatranja. Poredbama vrvi svakodnevni govor (»gladan sam kao vuk«), u nekim epohama književnosti i u nekim književnim vrstama one su tako reći ustaljeni oblici izražavanja (»lijepa kao vila« u našoj narodnoj književnosti), a najčešće, pogotovo u suvremenijem pjesništvu, one teže povezivanju različitih sfera života i zapažanju onih sličnosti koje kao da upozoravaju na neki »dublji« smisao uspoređivanih pojava. Npr.:

A tada je plamen liznuo,
Ko da stenje, ko da gine;
Ko satane preko poda
Strugnule su sjene njine...

V. Vidrić: *Jezuiti*

A n t i t e z a (prema grčkom *antíthesis*, suprotnost, suprotstavljanje) posebna je vrsta poredbe koja se zasniva na opreci, odnosno suprotnosti. Na oprekama se temelji čitav jezični sustav, jer upravo uzajamnim odnosima suprotstavljanja pojedine riječi dobivaju određena značenja; antiteza je u tom smislu jedan od temeljnih oblika izražajnosti jezika. Stari retoričari shvaćali su antitezu kao pjesničku figuru, kao izražajni postupak suprotstavljanja pojedinih riječi unutar rečenice, ili suprotstavljanja čitavih rečenica. Sažetim antitezama obiluju poslovice (»Sit gladnu ne vjeruje«) i poznate izreke svakodnevna života (»Žuti žutuju, a crveni putuju«), a u brojnim književnim djelima suprotstavljanjem se postižu izvanredni efekti na kojima se često gradi cjelokupna struktura djela. Ponekad antiteza kao da izražava i sažima cjelokupni autorov opus, tako npr. u pjesmi *Ledeni blud* Janka Polića Kamova:

Tijesan mi bijaše vijek, a velebna bješe mi duša.

U našim narodnim pjesmama česta je posebna vrsta antiteze koja se sastoji od pitanja, negacije tog pitanja i odgovora. Kako se takva antiteza često pojavljuje u usmenom pjesništvu slavenskih naroda, naziva se s l a v e n s k o m a n t i t e z o m. Usp. početak glasovite *Hasanaginice*:

Šta se b'jeli u gori zelenoj?
Al' je snijeg, al' su labudovi?
Da je snijeg, već bi okopnio,
Labudovi već bi poletjeli.
Nit' je snijeg, nit' su labudovi,
nego šator age Hasan-age.

H i p e r b o l a (prema grčkom *hyperbolé*, pretjerivanje) također je svojevrstan način poredbe. To je figura preuveličavanja radi naglašavanja određena emocionalnog stava prema predmetima, pojavama ili radnjama. Hiperbolama se služimo u svakodnevnom govoru kada god ističemo vlastiti odnos prema onome što želimo reći: »Rekao sam ti tisuću put«, »Čekam te cijelu vječnost«. Zbog istih razloga hiperbole su česte u svim vrstama književnih djela. Npr.:

Imao sam glas kao vjetar,
ruke kao hridine...

J. Pupačić: *Tri moja brata*

L i t o t a (prema grčkom *litótés*, ublažavanje, umanjivanje) figura je suprotna hiperboli. Umjesto preuveličavanja, ona umanjuje odnosno ublažava, jer pravi izraz zamjenjuje slabijim i to negativnim i suprotnim. Često u običnom govoru izraz »Otišli ste malo predaleko«

kažemo misleći zapravo: »Teško ste pogriješili«. Takvo umanjivanje po načelu kontrasta služi također i naglašavanju važnosti izrečenoga. »Tamo tebi loše biti neće«, umjesto: »Bit će ti izuzetno dobro«, ili: »I mi o tome nešto znamo«, zapravo u smislu: »Izvrsno smo s tim upoznati.« U pjesništvu, npr.:

Biti će redovno sutra, kao juče što nije bilo sveto

T. Ujević: *Pogledi u praskozorju*

G r a d a c i j a (prema latinskom *gradatio*, stupnjevanje) nastaje takvim izborom riječi, slika i misli kojim se izaziva postupno pojačavanje ili slabljenje od početne predodžbe ili misli. S obzirom na to da li postupno nizanje ide od slabijeg prema jačem ili obrnuto, upotrebljavaju se i posebni nazivi **klimaks** (prema grčkom *klímaks*, stepenice) i **antiklimaks**, kojima se označava pravilno nizanje riječi odnosno predodžbi od najslabije do najjače ili obrnuto, od najjače do najslabije. Različiti načini gradacije često se primjenjuju u pjesništvu uglavnom s istim svrhama kao i poredbe i hiperbole. Kako gradaciju na određeni način očekujemo kada se javljaju neka nabrajanja sličnih riječi odnosno misli i njihova stupnjevanja, pjesništvo može postići dojam i upravo time što na nov način reda niz predodžbi. Npr.:

Nađite me,
vežite me,
spalite moje sjećanje,
zakopajte moje sunce
u jezgro najtamnijeg korijenja,
otvorite moje dlanove od soli
i oduzmite mi taj lik
koji i šljunak pretvara u ljubav.

I. Vrkljan: *Čarolija zaborava*

I r o n i j a (prema grčkom *eirōneía*, pretvaranje) prvotno označuje izražavanje putem suprotnosti: misli se zapravo obrnuto od onog što se izravno kaže. U svakodnevnom govoru ironija je ne samo izuzetno česta (»Ti si mi krasan prijatelj«) nego čini ponekad i pravu maniru izražavanja. U književnosti je također česta u pojedinim izrazima, npr. u opisu frajera u pjesmi Zvonimira Majdaka *Frajerski nokturno*:



Bio si glavni
Kad si polagano koračao
Sa deset kino-karata u džepu...

ili kao čitav stil izražavanja s određenim odnosom prema izraženom, npr. u mnogim pripovijetkama Slavka Kolara ili Miroslava Krleže.

P a r a d o k s (prema grčkom *parádokson,* ono što je neočekivano) figura je u kojoj se izriče neka misao naizgled u sebi protuslovna ili suprotna općem mišljenju odnosno vjerovanju. Paradoks se obično javlja u obliku prividno protuslovnog zaključka koji, međutim, upozorava na dublji smisao, prikriven uobičajenim načinom mišljenja ili govora. Takva je npr. glasovita Sokratova izreka: »Znam da ništa ne znam.« U pjesništvu često je sredstvo izazivanja neuobičajenih asocijativnih tokova. Npr.:

I što smo nebu bliži, sve od neba smo dalji!

S. S. Kranjčević: *Eli! Eli! lamâ azâvtani?!*

O k s i m o r o n (od grčkog *oksýs*, oštar, i *môros*, lud; prema tome doslovno: oštroumna ludost) posebna je vrsta antiteze odnosno paradoksa u kojem se spajanjem protuslovnih pojmova stvara novi pojam odnosno predodžba. Takve su npr. izreke »mudra ludost«, »rječita tišina«, naslov romana Vladana Desnice *Zimsko ljetovanje* ili poslovica:

Prazna je torba teža od pune.

## OPREKA METAFORE I METONIMIJE

Nazivi mnogih figura, rekosmo, zadržali su se do danas i često se upotrebljavaju u analizi književnih djela, ali učenje o pjesničkim figurama, razvijeno u staroj retorici, teško se može uskladiti sa shvaćanjima pjesničkog jezika u stilistici i s načinima na koje se analiziraju književna djela u suvremenoj teoriji književnosti. Iskustvo stare retorike pri tome se ipak ni u kojem slučaju ne može zanemariti, pa se na njega čak nerijetko izravno pozivaju suvremeni teoretičari i nastoje ga razviti i nadograditi u različitim pravcima. No, kako danas ne postoji šire prihvaćena nova teorija pjesničkih figura, često se upotrebljavaju nazivi i pojmovi pojedinih figura u posve osobitim značenjima, u značenjima

koja ne odgovaraju tradiciji retorike. Pri tome se osobito pojam metafore koristi u veoma širokom smislu, tako da ponekad obuhvaća gotovo sve promjene u značenju riječi, a učenja o metafori razvijaju se nerijetko u **teorije metafore**. Takve teorije najčešće u objašnjavanju metafore i metaforičkog izražavanja pokušavaju pronaći uporište za razumijevanje književnosti u cjelini.

Teorije metafore u pravilu polaze od problema vezanih za teškoće tradicionalnog shvaćanja, prema kojem se u metafori prenosi značenje jedne riječi na drugu riječ, kao i od teškoća uvjerenja prema kojem metafora znači neko odstupanje od običnog, normalnog načina govora. Nije, naime, teško primijetiti da se metaforama zapravo neprestano služimo u svagdašnjem životu (kao što smo spomenuli u poglavlju o figurama), da govorimo kako smo »pali« na ispitu, kako je »teška« knjiga koju čitamo, kako je naš prijatelj »pravi lav« ili je »magarac« i sl. Osim toga, premda to uglavnom ne primjećujemo, mnoge su svagdašnje riječi očito nastale kao metafore: u riječi »vrijeme« ili »vrat« tako ne osjećamo više njihovo porijeklo od glagola »vrtjeti«, a u riječi »umoran«, recimo, uglavnom zaboravljamo da potječe od glagola »umoriti« u smislu »ubiti«. Brojnost takvih primjera navela je mnoge teoretičare na zaključak da je jezik u cjelini gledano metaforičan, pa da je zato njegovo porijeklo upravo u pjesničkoj, a ne u običnoj upotrebi.

S druge strane gledano, opet, prijenos značenja u metafori očito je teško točnije objasniti, jer kako možemo izdvojiti značenje riječi »lav« i onda ga »prenijeti« na riječ »ratnik«? Kako i zašto se takvo prenošenje može razumjeti, jer je očito da se riječima možemo služiti upravo i jedino zato što »lav« znači lav, a »ratnik« ratnik? Objašnjenju takvog složenog procesa, koji omogućuje da se u jezičnoj komunikaciji uobičajena značenja riječi mijenjaju i međusobno zamjenjuju, posvećene su mnoge rasprave, pri čemu se uglavnom pokazalo kako je najveći problem razlikovati »običan« odnos između označitelja i označenog od onog »neobičnog«, koji se pojavljuje u metafori. Ako je, recimo, riječ »plamen« u književnim djelima epohe klasicizma često značila ljubav, onda moramo pretpostaviti da je došlo do nekog novog odnosa među samim označiteljima, gdje su se povezali »ljubav« i »plamen«, dok su obični odnosi između označitelja »ljubav« i »plamen« i njihovih označenih, pojmu ljubavi i pojmu plamena, ostali nepromijenjeni. Taj novi odnos neki teoretičari nazivaju »simbolizacijom« i predlažu da



ga se razlikuje od uobičajenog odnosa između označitelja i označenog, koji razabiremo kod prevođenja: hrvatska riječ »ljubav« znači isto što i francuska *l'amour,* pa se prevođenje može shvatiti naprosto kao zamjena označitelja u kojem označeno ostaje isto.

Različite teorije metafore ne slažu se međusobno ni u opisu samog fenomena metafore, niti u upotrebi određenih pojmova i naziva, ali su mnoge od njih sustavnom razradom problema unaprijedile mogućnosti analize pjesničkog jezika. U tom se smislu osobito opreka metafore i metonimije, koju je razradio Roman Jakobson, pokazala kao moguće plodonosno načelo analize.

Jakobson, naime, upozorava da se povezivanje između motiva, samih riječi, ali i većih tematskih cjelina, može shvatiti na dva temeljna načina. Te načine možemo razumjeti ako prihvatimo da se u procesu mišljenja i jezika upotrebljavaju dva temeljna načela: prema prvom povezujemo ono što je s nečim slično ili mu je izravno suprotno, a prema drugom povezujemo nešto što je blizu nečega drugoga, što se s prvim »dodiruje« u prostornom ili vremenskom smislu. To lako zapažamo već kod slijeda asocijacija: uz riječ »kuća« pomislit ćemo ili na dom, zgradu, obitavalište, što će reći na nešto što je »slično« kući, ili ćemo pomisliti na vrt, ogradu, cvijeće, što će reći na nešto što »ide uz kuću«. Veze po sličnosti Jakobson naziva **metaforičkim**, a veze »po susjedstvu« **metonimijskim**. To su, smatra on, dva temeljna postupka u mišljenju i govoru: prvi se svodi na izbor iz sličnih mogućnosti (želim li reći »kuća« stoji mi na raspolaganju čitav niz riječi sličnog značenja, kao »dom« ili »zgrada«, recimo), a drugi se svodi na povezivanje izabranih riječi s onima koje će ih slijediti (govor o kući može tako krenuti u pravcu opisa onoga što je prostorno u blizini kuće, ili pak u pravcu onoga što je kući prethodilo, kao recimo »izgradnja«, ili onoga što je moglo slijediti, recimo »rušenje«).

Metaforu i metonimiju povezuje tako Jakobson s izborom znakova i njihovim uklapanjem u određeni niz, pa tako i s važnim pojmovima strukturalne lingvistike: p a r a d i g m a i s i n t a g m a. Paradigma je pri tome niz zamišljenih jedinica kao sredstava izraza, a sintagma je stvama veza među tim jedinicama, njihov niz odnosno slijed u nekom izrazu. Na taj način, smatra on, dobivamo zapravo dvije moguće osi razmatranja: svaka se rečenica može analizirati s jedne strane tako da pazimo na onaj izbor riječi kojim se koristimo, a s druge strane tako

da pazimo na način kako su te riječi međusobno povezane da čine neki razumljiv iskaz. Razmatramo li u istom smislu cjeline veće od rečenice, opet možemo paziti na izbor tih cjelina, ili na način na koji se one međusobno povezuju, pa tako i u književnim djelima možemo razlikovati između načina na koji su izabrani motivi i onog načina na koji se motivi povezuju u cjelinu djela. Obje su osi razmatranja pri tome podjednako važne, jer izabrani motivi dobivaju smisao tek u načinu na koji su povezani, ali, s druge strane gledano, izbor motiva itekako je važan za razumijevanje cjeline, jer se smisao ostvaruje dakako i zato što smo izabrali upravo određene motive, a ne neke druge.

Kako Jakobson smatra da metaforu valja odrediti kao izbor po sličnosti, a metonimiju kao nizanje u sintagmi, on pretpostavlja da se može razabrati kako u nekim djelima, pa zatim u pojedinim književnim vrstama, pa čak i u književnim epohama, dominira načelo metafore, dok u drugima dominira načelo metonimije. Pretežno metaforička bit će tako lirska poezija, u kojoj se dojam ostvaruje upravo neprestanim zamjenjivanjem riječi po načelu sličnosti, a metonimiji će biti sklon, recimo, realistički roman, jer se u njemu »nizanje« zbiva tako da prevladavaju opis i pripovijedanje, pa tako i slijed po načelu tradicionalno shvaćenih metonimija i sinegdoha: nakon motiva kuće dolazi tako motiv, recimo, njezinih zidova, pa soba, namještaja, povijest njezine izgradnje i sl.

Pojmovi metafore i metonimije u takvoj upotrebi očito nemaju značenje koje oni imaju u staroj retorici, ali proširenje njihova značenja, kao i dovođenje u vezu s pojmovima paradigme i sintagme, omogućuje kako razvrstavanje i analizu određenih književnih postupaka tako i uvide u način na koji funkcionira jezik u književnom djelu.

## NOVO SHVAĆANJE STILA

U temelju učenja o figurama u staroj retorici bila je ideja o općeprihvaćenom dobrom stilu, o takvom načinu izražavanja koji sam po sebi znači ujedno i umjetničku vrijednost, te je čitav sustav figura, zajedno s učenjima o književnim vrstama, kompoziciji i vrstama stilova, zapravo sustav normi prema kojima je trebalo pisati ili govoriti kako bi se postigao željeni učinak. Zbog toga retorika daje veliko značenje



kako opisu figura kao pozitivnih, načelno vrijednih načina izražavanja, tako i opisu odnosno upozorenjima o riječima ili jezičnim konstrukcijama koje valja izbjegavati ako se žele postići čistoća stila, njegova jasnoća i primjerenost predmetu o kojem se govori odnosno mogućnostima razumijevanja onoga kome se govori. Tako, npr., retorika upozorava na oblike riječi i rečenične konstrukcije koje valja izbjegavati u dobrom stilu: na »arhaizme« (od grčkog *arhaîos*, star) koji znače zastarjele riječi i izraze, »provincijalizme« (od latinskog *provincia*, pokrajina) koji se upotrebljavaju samo u određenim pokrajinama te mogu dovesti do nerazumijevanja kada se njima koristimo izvan njihova kruga, »neologizme« (od grčkog *néos*, nov, i *lógos*, riječ) koji označavaju novostvorene riječi, te »barbarizme« (od grčkog *bárbaros*, stranac, tuđinac) koji označavaju strane riječi ili konstrukcije.

Takav normativni pojam stila, međutim, nemoguće je zadržati u analizi suvremenog jezika i književnosti naprosto zato što suvremena književnost teži individualnosti i originalnosti izraza, i što individualnost i originalnost u izražavanju danas smatramo samostalnom vrijednošću. Shvaćanje književnosti u staroj retorici vezano je sa shvaćanjem cjelokupne uloge čovjeka u kulturi. Duboke promjene u shvaćanju života i svijeta, promjene koje su izraz razvoja ljudskog društva, ogledaju se tako i u shvaćanju jezika i stila, te suvremena lingvistika i stilistika ne mogu naprosto pojam stila preuzeti od stare retorike. Umjesto normativne stilistike i shvaćanja stila kao općevaljanog načina izražavanja razvija se zato o p i s n a  s t i l i s t i k a i shvaćanje  s t i l a  k a o  i z r a z a  i n d i v i d u a l n o s t i.

Novo shvaćanje stila razradila je osobito suvremena lingvistika na temelju razlikovanja jezika i govora, pojmovne i afektivne vrijednosti izraza, učenja o stilskim varijantama i učenja o važnosti stilskog izbora sredstava izraza.

Razlika, naime, između  j e z i k a  kao sustava koji omogućuje sporazumijevanje i  g o v o r a  kao pojedinačnog jezičnog čina otvorila je mogućnost proučavanja jezika s aspekta sustava koji pripada kolektivu i s aspekta onog načina kako se tim sustavom koristi pojedinac. To je dovelo kako do proučavanja svih sredstava izraza kojima se koristi jezik radi sporazumijevanja tako i do proučavanja načina kako se pojedinac u jezičnom činu služi onim općim sredstvima izražavanja kojima raspolaže. Također je predmet proučavanja postao način na koji pojedinac izabire iz jezika upravo ono što mu je potrebno u trenutku kada želi prenijeti neku poruku.

Razlika, opet, između pojmovne i afektivne vrijednosti izraza razvijena je na temelju uvida u složenost jezične komunikacije. Stara je retorika odlučujuće značenje pripisivala samo pojmovnoj vrijednosti izraza. Smatralo se, rečeno nešto pojednostavnjeno, da kultivirani govor znači prikladno i jasno prenošenje odgovarajućih općih misli, ideja, koje se na najbolji mogući način prenose tada kada se izabere utvrđeni uzorni način govora, takav način govora kakvim su se služili vrhunski autoriteti na području mišljenja, govora i pisanja. Individualnost stila, međutim, očituje se u svojstvu jezika da jednu te istu opću misao može izraziti na više načina.

Tako, npr., možemo reći »Otvori prozor, prijatelju!« ili »Otvori, prijatelju, prozor!« ili »Prijatelju, otvori prozor!« ili »Prozor otvori, prijatelju!« ili »Prijatelju, tâ otvori prozor!« ili »Prijatelju, otvori taj prozor!« i sl., pa da promjene u rasporedu riječi, ili dodavanje za opći smisao nevažnih riječi »taj« odnosno »tâ«, dovedu do toga da svaka ta rečenica ima vlastiti smisao s obzirom na afektivnu vrijednost poruke. Poruka, možemo stoga reći, nije nikada sasvim ista: »Otvori prozor, prijatelju!« naglašava više emotivni odnos (našu želju da se otvori prozor, odnosno naš stav prema potrebi otvaranja prozora), a »Prijatelju, otvori prozor!« daje neku prednost drugom stavu (odnosu prema prijatelju kojemu se obraćamo da bi upravo on otvorio prozor). To znači da proučavanjem takvih različitih vrijednosti izraza pri iskazu iste opće misli možemo doći do one razine pristupa jeziku koja je bila u staroj retorici relativno zapostavljena.

Nazovemo li navedene primjere rečenica stilističkim varijantama, biva jasno da izbor određene varijante u svakom pojedinom slučaju znači i određenu kvalitetu iskaza. Određenom afektivnom stavu najbolje odgovara upravo jedna od navedenih varijanata, a moguće je također analizom upravo jedne od tih varijanata utvrditi i kakvu afektivnu vrijednost upravo ta varijanta najbolje izražava odnosno sugerira. Naravno, pri tome uvijek treba imati na umu kontekst, jer nas analiza neke izdvojene varijante može lako zavesti s obzirom na to što se smisao svakog jezičnog iskaza može razmatrati u širokom okviru mogućih značenja. Na primjer, već dopuna našem primjeru »Otvori prozor, prijatelju!«, koja glasi: »i pogledaj koje je stoljeće napolju«, što je dio pjesme Borisa Pasternaka, zahtijeva sasvim drugačije razumijevanje od onog koje bi se moglo pretpostaviti na temelju zamišljene situacije u kojoj je netko zatražio od svog prijatelja da otvori prozor u zagušljivoj sobi.



Novo shvaćanje stila, koje povezuje stil s izrazom određene individualnosti, tako se ne može ograničiti na ustaljena sredstva izraza i na opći dobar način izražavanja. Ono mora težiti takvoj analizi koja omogućuje da se stil zahvati u dimenziji slobode u izražavanju, u dimenziji kršenja općih normi dobrog stila i u odstupanju od pravila, ali uvijek na takav način koji ne ometa da se jedna individualna i originalna poruka ipak razumije. To će reći da sloboda u izražavanju nipošto ne znači da se može bilo kako govoriti i pisati, a da to ipak nosi u sebi stilske vrijednosti u smislu umjetničkih vrijednosti. Nema, doduše, stilističke opće norme, ali zato postoje stilske vrijednosti koje jedino valja mjeriti individualnim mjerilom svrhe i uspješnosti jezičnog izražavanja u svakom književnom djelu napose. Stilistika stoga, za razliku od stare retorike, ne može propisivati, ali može opisivati jezik književnog djela, i u tom opisu pronaći one elemente koji često presudno pridonose analizi književnog djela, omogućujući njegovo bolje razumijevanje i točniju ocjenu.

## OPISNA STILISTIKA

Stilistika, kao proučavanje izbora jezičnih sredstava izraza i njihove upotrebe, može se pretežno baviti kolektivnim jezičnim izrazom, ili pak može uzeti u obzir izraz pojedinca, pokušavajući utvrditi stilske karakteristike pojedinog autora ili pojedinog književnog djela. U prvom slučaju ona se razvija kao lingvistička disciplina koja ima tek posrednu važnost za teoriju književnosti, tek utoliko, naime, ukoliko ona svojim metodama analize i svojim pojmovnim sustavom omogućuje takvu analizu jezika književnog djela kakva mora biti važna i za opću književnoteorijsku analizu. U drugom slučaju stilistika prelazi u stilističku književnu kritiku, tj. u takvu analizu književnih djela koja neposredno pokušava na temelju studija stila književnog djela dati i određenu ocjenu umjetničke vrijednosti. Samo u prvom slučaju stilistika se može nazvati opisnom stilistikom.

U okviru opisne stilistike važno je za teoriju književnosti prije svega razlikovanje između različitih vrsta stilova, odnosno razlikovanje u kojem je književno-umjetnički stil takav način izražavanja koji se može suprotstaviti ostalim tipovima izražavanja. Književni jezik, naime, ili standardni jezik ili jezik kulture, upotre-

bljava se za različite svrhe, a tim svrhama odgovaraju različiti načini odabiranja izražajnih sredstava koji se mogu do nekih granica klasificirati. Tako se utvrđuju tipični stilovi: **razgovorni stil**, **znanstveni stil** i **administrativni stil** npr. K n j i ž e v n o - u m j e t n i č k i s t i l tada se može opisati nekim uvjetnim osobinama izraza, osobinama koje se javljaju u književnosti u većoj mjeri no u drugim načinima izražavanja, pa ukazuju na namjere koje su u književnosti izrazitije nego npr. u znanosti. Tako se obično upozorava na **slikovitost** i **konkretnost** umjetničkog stila kao osobine koje ga donekle suprotstavljaju pojmovnom i apstraktnom stilu znanstvenog jezika; zatim na **emocionalnost** koja znači da se književnost ne obraća samo razumskom shvaćanju nego i osjećajima (što biva vidljivo i u izboru izražajnih sredstava), te na **ritmičnost** kao osobinu koja posebno pripada stihovnom govoru kao jednom načinu književnog izražavanja, ali koja i u umjetničkoj prozi igra određenu veću ulogu no u prozi razgovornog stila npr. Valja, međutim, reći da sve te osobine književno-umjetničkog stila ne treba shvatiti u smislu općih osobina prema kojima možemo razlikovati umjetnički tekst od neumjetničkog teksta. Izbor i upotreba sredstava izraza u književno-umjetničkom stilu maksimalno su slobodni i do te mjere elastični da književno-umjetnički stil najbolje razlikujemo od ostalih stilova upravo po slobodi korištenja svim jezičnim sredstvima, slobodi koja dopušta čak kršenje određenih normi književnog jezika, što u ostalim vrstama stilova redovno nije dopušteno.

Analiza stilova obavlja se u opisnoj stilistici obično na temelju razlikovanja između **pojmovne vrijednosti**, **ekspresivne vrijednosti** i **impresivne vrijednosti** izraza. Te je razlike uveo francuski lingvist Charles Bally, smatrajući da se svaka ideja koju jezik prenosi ostvaruje u određenoj afektivnoj situaciji. Pojmovna vrijednost izraza označuje neko objektivno, opće logičko značenje poruke; ekspresivna vrijednost označuje nesvjesno obilježje izraza, takvo obilježje koje proizlazi iz prirode onog tko se izražava, a impresivna vrijednost svjesnu težnju da se na određeni način djeluje i samim izrazom, a ne samo onim što je izraženo, na onoga kome se govori. Samo posljednje dvije vrijednosti predmet su istraživanja stilistike, koja se tako bavi, u najširem smislu riječi, onim **aspektom i kvalitetom iskaza koji proizlazi iz izbora sredstava izraza određenog prirodom ili namjerama onog tko govori ili piše**.



S obzirom na podjelu gramatike na fonetiku, morfologiju, sintaksu i semantiku, i opisna stilistika može se podijeliti na **fonostilistiku**, tj. stilistiku koja se bavi stilskom vrijednošću glasova, **morfostilistiku** koja se bavi morfologijom jezičnog izraza u smislu stilskih vrijednosti, **sintaktostilistiku** koja se bavi stilskim značenjem rečenice i **semantostilistiku** koja se bavi stilskim izborom na razini značenja. Kako se u lingvistici rabe termini za oznaku određenih jedinica na nekoj razini jezične strukture (fonem, morfem), upotrebljava se i termin s t i l e m za oznaku jedinice pojačane izražajnosti jezika, te odgovarajući nazivi **fonostilem**, **morfostilem**, **sintaktostilem** i **semantostilem**, s obzirom na navedenu podjelu stilistike.

## STILISTIČKA KRITIKA

Novo shvaćanje stila plodonosno je utjecalo na razvoj proučavanja jezika književnog djela. Uočeno je kako individualan izbor jezičnih sredstava izraza ima golemu važnost za proučavanje književnog djela, i kako ona opća stajališta, kojima se u analizi književnosti rukovodila stara poetika i retorika, mogu lako skrenuti pažnju od onih vrijednosti književnosti koje se danas najviše cijene: individualnosti i originalnosti. Individualnost i originalnost pojedinih djela počela se tako proučavati i u onim aspektima djela kojima ranije nije posvećeno dovoljno pažnje i koji zbog pojmovnog aparata stare retorike često nisu mogli biti dovoljno analizirani. Stilistika je obogatila smisao za jezičnu stranu književnog djela i upozorila na takvu mogućnost analize u kojoj će pretežna važnost biti data upravo jezičnim kvalitetama djela, a ne samo općim idejnim ili tematskim vrijednostima. Otkriće važnosti individualne upotrebe jezika, međutim, dovelo je stilistiku i do pokušaja da se analiza jezika književnog djela iskoristi kao odlučujući uvjet vrijednosnog suda, te se tako analiza jezika književnog djela razvije do te mjere da postane i kritičko oruđe svake književnoteorijske analize i svakog suda o vrijednosti književnog djela. U tom se pravcu razvija tzv. stilistička kritika.

Stilistička se kritika ubrzo susrela s problemom točnijeg određenja pojma stila. Ako, naime, ne postoji općenito vrijedan stil, nego je stil samo izraz individualnosti, kakva se to individualnost izražava u stilu i u čemu je vrijednost te individualnosti? Polazeći od shvaćanja stila

kao izbora sredstva izraza, svaki se tekst može razmatrati i analizirati s obzirom na stilsku razinu izraza i svaki tekst ima svoj stil, pa umjetnički stil mora imati neku kvalitetu povrh one koju ima bilo kakav stil. U čemu je kvaliteta umjetničkog stila? – tako postaje temeljno pitanje stilističke kritike.

Njemački lingvist i književni povjesničar Leo Spitzer razvio je u tom smislu metodu koja daje ovaj odgovor: vrijednost je stila u pjesničkoj osobi koja se stilom izražava. Stil je u Spitzerovoj stilistici izraz pojedinca, a jamstvo za vrijednost stila daje intuicija, poseban umjetnički doživljaj u kojem nam se otkriva onaj jedinstveni smisao koji omogućuje da sve detalje izraza povežemo u jedinstvenu cjelinu i tako stilističke varijante »odmjerimo« s obzirom na svrsishodnost onog što se izražava. Najdublji temelj do kojeg dolazi stilistička analiza, potaknuta i vođena intuicijom, za Spitzera je tako pjesnička osoba autora, shvaćena kao duhovni profil jedne iskustvom i osjetljivošću bogate stvarne osobe.

Stilistička metoda Lea Spitzera ubrzo je podvrgnuta kritici. Vežući stil uz osobu autora, ne možemo objasniti zašto isti autor stvara bolja, lošija i bezvrijedna djela, a pozivajući se na intuiciju kao isključivo jamstvo vrijednosti, pojam stila postaje do te mjere neodređen da se na osnovi njega ne mogu izvršiti nikakva istraživanja od opće važnosti. Zbog takvih kritika stil se pokušao vezati uz pojedino djelo. Umjesto pjesničke osobe, tada je postavljena teza: stil izražava jedinstvo i individualnost pojedinog umjetničkog djela. Stil je tako shvaćen kao onaj posebni sklad unutar kojeg se ostvaruje pjesnički svijet datog djela. U tom smislu osobito Wolfgang Kayser i Emil Staiger razvijaju metode književne interpretacije, takve metode koje trebaju na temelju prvobitnog doživljaja stilskom analizom utvrditi jedinstvenost i sklad književnog djela kao individualno vrijedne umjetničke tvorevine. O tim metodama, međutim, bit će još govora u posebnom poglavlju ove knjige, koje govori o interpretaciji književnog djela u okviru metodologije proučavanja književnosti.

Povezujući jezičnu analizu stila s analizom ostalih elemenata, stilistička kritika već zapravo u nekoj mjeri napušta metode prave stilistike, jer proučavanje i ocjenjivanje književnog djela ne obavlja više jedino s aspekta načina na koji se analizom isključivo jezičnog izraza proučava književno djelo, nego se na temelju intuicije utvrđuje i njegova vrijednost. Osim toga, stilistička kritika kao instrument ocjene vrijednosti pojedinog djela nije ni u takvim pokušajima uspjela objasniti individualnu vrijednost književnog djela, jer se odveć orijentirala isključivo prema stilskim vrijednostima teksta, zapostavljajući načine na koje se djelo prihvaća, odnosno tzv. izvantekstovne odnose. U složenom odnosu: autor – djelo – čitatelj ona je pridala isključivu vrijednost djelu, pa time i sâm jezik djela donekle izolirala iz one situacije u kojoj se jezik pojavljuje u »svjetotvornoj« funkciji.

Takve teškoće stilističke kritike, međutim, više su rezultat nekih njenih isključivosti i pokušaja da se stilistika proširi izvan vlastitog područja nego nekih načelnih teškoća stilistike kao dijela suvremene lingvistike ili jednog aspekta proučavanja jezika. Ne samo opisna stilistika, nego i pokušaji stilističke kritike, nesumnjivo su povoljno utjecali na razvoj teorije književnosti. Upravo zahvaljujući razvoju novije stilistike, postalo je nedvojbeno da teoretičar književnosti ne može ni pristupiti analizi književnog djela, ili studiju književnih vrsta npr., a da ne poznaje jezik kao medij u kojem se ostvaruje književnost. Struktura književnog djela gradi se na strukturi jezika, i stoga je jezičnu strukturu teksta nemoguće odvojiti od njene književne strukture. Bez poznavanja elementarne stilske analize i razumijevanja problema suvremene stilistike danas je analiza književnosti naprosto nezamisliva.

# 4. VERSIFIKACIJA

## PRIRODA STIHA

Kako proza pripada svagdašnjem, običnom govoru, a stihove u pravilu susrećemo u književnosti, lako se nameće zaključak da je upravo stih do te mjere svojstven književnosti da je samo govor u stihovima doista pravi govor književnosti. U staroj je poetici takav zaključak redovno na neki način i prihvaćen; poezija je shvaćena kao »govor u stihovima« i lako uočljiva razlika između proze i stihova mogla se smatrati razlikom između umjetničke i neumjetničke književnosti. Ostaci takva shvaćanja prisutni su ponekad i danas u naivnom uvjerenju kako je dovoljno govoriti u stihovima da bismo »stvarali« umjetnička djela. Kako, međutim, prema suvremenom shvaćanju oblast umjetničke književnosti obuhvaća i prozu i stihove, teorija književnosti smatra da je stih svojstven samo jednom velikom dijelu književnosti i da neposredno uočljiva razlika između proze i stihova upućuje na dva tipa podjednako vrijednog književnog izražavanja. Stih i proza tako čine samo dva govorna sustava koji se često međusobno isprepleću, ali koji su ipak do te mjere različiti da se mogu, barem s obzirom na neka organizacijska načela, razmatrati odvojeno.



Neposredno razlikovanje između stihova i proze pri tome samo djelomično upućuje na prirodu stiha. Danas, naime, stihove od proze najčešće razlikujemo na prvi pogled zbog načina pisanja; stihovi, za razliku od proze, prekrivaju u nekom rasporedu tek jedan dio stranice, a proza se koristi uglavnom svim raspoloživim prostorom za pisanje. I nazivi »stih« i »proza« (prema grčkom *stikhos*, red, vrsta, i latinskom *prosa, prorsus*, što znači da treba pisati »naprijed«, do kraja stranice bez prekida), kao i latinski naziv za stih *versus* (okretanje, vraćanje pera na novi redak) – odakle je izveden i naš stariji naziv za stih »verz« – nastali su zbog takvih zapažanja o grafičkom obliku odnosno o načinu pisanja.

Način pisanja ipak ima samo s jedne strane presudnu važnost za razlikovanje stihova od proze i za takav način pisanja kakav sam po sebi zahtijeva da neki tekst shvaćamo kao stihove. S druge strane, način pisanja stihova i sâm je izraz određena načina organizacije govora, koji se upravo preko osobita grafičkog oblika lako iskazuje. Najveći broj stihova prepoznajemo, naime, kao stihove ako ih i samo čujemo, a način pisanja u odvojenim recima tek je izraz onoga što osjećamo u samom čitanju. Tako grafički oblik može biti jedan od načina na koji se govor iskazuje kako bismo ga prihvatili kao stihove, ali se priroda stiha ne može objasniti grafičkim oblikom.

To lako zapažamo ako usporedimo neke vrste stihova. Slušamo li npr.: »Sluge zove Smail-aga usred Stolca, kule svoje, a u zemlji hercegovoj: 'Ajte amo, sluge moje...'«, gotovo je sigurno da ćemo razabrati kako u tom tekstu postoje četiri stiha koje valja pisati jedan ispod drugoga:

Sluge zove Smail-aga
usred Stolca, kule svoje,
a u zemlji hercegovoj:
»Ajte amo, sluge moje'«

I. Mažuranić: *Smrt Smail-age Čengića*

Ove stihove valja tako pisati jer upravo na taj način izražavamo i grafički njihovu prirodnu govornu organizaciju, tj. činjenicu da se navedeni odlomak, i kada je izgovoren, lako raspada na manje dijelove koji su određeni učestalim pravilnim izmjenjivanjem naglašenih i nenaglašenih slogova, manje-više nužnim stankama i odgovarajućom sintaktičkom i semantičkom cjelovitošću. Slušamo li, međutim: »Smrt

do smrti. Smrt do smrti. Smrt su stope moje. Svaka ide svome grobu«, vjerojatno bismo također mogli osjetiti da su to stihovi, ali teško da bismo mogli zaključiti kako ih valja pisati upravo ovako:

Smrt do smrti. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.
Svaka
ide
svome
grobu.

J. Kaštelan: *Tifusari*

U trećem pak slučaju, ako čujemo: »U sobu uđe moja majka, sjedne i gleda u me nijemim pogledom. Ja puštam knjigu, izlazim iz kuće«, teško da ćemo moći neposredno zaključiti kako se tu radi o stihovima iz pjesme *Teški zrak* Antuna Branka Šimića koje valja pisati ovako:

U sobu uđe moja majka
sjedne
i gleda me nijemim pogledom
Ja puštam knjigu, izlazim iz kuće

Ovdje tek grafički oblik posebno upućuje na stanovitu organizaciju; baš on vjerojatno presudno upozorava da navedene rečenice valja pročitati i shvatiti upravo kao stihove. Premda i ovdje postoji izrazit ritam, bez vanjskih signala, tj. grafičkog oblika, lako bi nam promakla ona organizacija tog govora zbog koje taj tekst prihvaćamo kao stihove.

Ti primjeri ujedno pokazuju s kakvim se problemima susreće svako učenje o stihu odnosno svaka teorija stiha. Prema tradicionalnom vjerovanju da je teorija stiha zapravo nauka o tome kako se prave stihovi, nauka o stihu naziva se i danas versifikacijom (prema latinskom imenu za stih), a zbog na antičkom iskustvu zasnovanog uvjerenja da se stihovi prave prema nekoj stalnoj »mjeri«, odnosno »razmjeru«, versifikacija se često naziva i metrikom (prema grčkom *métron*, mjera, metar). Ova tradicionalna uvjerenja, međutim, teško je uskladiti s iskustvom novijeg pjesništva (samo u našem prvom primjeru možemo govoriti o pravilnim izmjenama naglašenih i nenaglašenih slogova i o potpuno istom broju slogova u svakom stihu, na primjer), pa razliku između stihova i proze, koja bi vrijedila u svim



našim primjerima, možemo shvatiti samo ako veoma široko odredimo u čemu je osobitost stiha u odnosu prema prozi. Možemo zato tek reći da ipak u svim našim primjerima, bez obzira na njihove razlike, postoji neka osobita zvukovna organizacija.

Bez obzira, naime, na koji je način postignuta, organizacija ritma ipak se razabire u tome što ni jednu riječ, ni najmanji poredak riječi, pa čak ni bilo kakvu interpunkciju, ne možemo izmijeniti a da se pri tom ne izgubi dojam stiha. Stih se tako od proze razlikuje osobitim ritmom, ritmom koji nije samo izraz prirodnog ritma govora nego se autorovom namjerom – mada zacijelo na temelju prirodnog ritma koji uglavnom slijedi proza – obrazuje novi ritam. Zahvaljujući upravo takvom posebnom ritmu, jezik se u stihovima otkriva u još jednoj posebnoj dimenziji. Ne samo da on ostvaruje određen umjetnički svijet, kao što je to slučaj u svakom književnom djelu, nego i njegova ritmička organizacija postaje osobit nositelj smisla. Tako neka misao izrečena u stihovima nikada nije potpuno istovjetna toj istoj misli izrečenoj u prozi. Svi elementi ritmičke organizacije, isti broj slogova u svakom stihu, raspored naglasaka, podudaranje u zvuku riječi i slično, unose u izraz novi smisao, takav smisao kakav se bez pomoći nabrojenih, kao i svih ostalih elemenata ritmičke organizacije, nikada ne bi mogao pojaviti.

Bez obzira na raznolikost načina ritmičke organizacije stiha, u najvećem se broju stihova ipak pojavljuju neka stalna načela organizacije, takva načela prema kojima se svjesno ravnaju pjesnici pojedinih epoha, pojedinih naroda ili pojedinih pjesničkih škola. Na temelju usporednog proučavanja razvoja književnosti europskog kulturnog kruga razvilo se stoga uvjerenje kako postoje neki čvrsti sustavi versifikacije; razvilo se uvjerenje o tome da postoje takvi načini pravljenja stihova u kojima se ritam organizira prema nekom osnovnom elementu nečeg što se stalno ponavlja u stihovima. Kako su takvi elementi uglavnom izmjena dugih i kratkih slogova, broj slogova u stihu i naglasak, razlikuju se najčešće tri versifikacijska sustava: prvi se naziva **kvantitativnom** (ili **antičkom**, ili **klasičnom**) versifikacijom, drugi **silabičkom**, a treći **akcenatskom** (ili **tonskom**) versifikacijom. Dva posljednja sustava obično se kombiniraju u **silabičko-akcenatski** (ili **silabičko-tonski**) sustav versifikacije. Mnogi teoretičari vjeruju da sustavi versifikacije odgovaraju prirodi pojedinih jezika u okviru kojih su se razvijali, dok drugi smatraju da je za prirodu stiha najvažnija

funkcija razjednačavanja običnog od stihovanog govora, koja se postiže uvođenjem nekih posebnih načela zvukovne organizacije, »nadograđenih« na zvukovnu organizaciju običnog govora odnosno proze.

## KVANTITATIVNA VERSIFIKACIJA

Kvantitativna versifikacija razvila se u staroj grčkoj, a njegovana je i u latinskoj poeziji. Ona se temelji na činjenici da su se stihovi pjevali ili govorili na takav način koji je omogućavao da se dosta točno mogu razlikovati dugi i kratki slogovi. Dugi slog trajao je dvostruko duže od kratkog sloga, a pravilna izmjena dugih i kratkih slogova bila je temelj ritmičke organizacije. Unutar proučavanja takvog načina pravljenja stihova razvila se terminologija koja je do danas ostala u osnovi znanstvenog proučavanja stiha, pa čak i proučavanja takvih stihova koji više nemaju nikakva odnosa prema načinu na koji su se stihovi pravili, čitali, pjevali i slušali u antici.

Dužina trajanja izgovora kratkog sloga nazvana je m o r a (prema latinskom *mora*, zadržavanje, boravak, trajanje) i određena je kao mjerna jedinica; dugi slog trajao je dvije more. Dugom slogu dato je nešto kasnije ime **arza** (prema grčkom *ársis*, dizanje), a bilježio se znakom — koji se zove »makron« (prema grčkom *makrón*, dugo), dok je kratki nazvan **tezom** (prema grčkom *thésis*, postavljanje, spuštanje, polaganje noge na tlo), a bilježio se znakom »breve« (latinski: kratko) ∪. Osim dugih i kratkih slogova postojali su i slogovi koji su po potrebi mogli biti i dugi i kratki, a bilježili su se znakom ∪̲.

Osnovna ritmičko-melodijska jedinica zvala se s t o p a. Stopa se sastojala od dva ili više slogova raspoređenih u nekim stalnim odnosima dugih i kratkih slogova. Prema tim odnosima razlikovalo se do tridesetak vrsti stopa, od kojih su najvažnije ove:

**pirihij**: ∪ ∪
**trohej** ili **horej**: — ∪
**jamb**: ∪ —
**spondej**: — —
**daktil**: — ∪ ∪
**amfibrah**: ∪ — ∪



**anapest**: ∪ ∪ —
**tribrah**: ∪ ∪ ∪
**molos**: — — —
**kretik**: — ∪ —
**bakhej**: ∪ — —
**palimbakhej**: — — ∪

Najčešće je na prvi dugi slog u stopi padao ritmički udar koji se nazivao »iktus«, a bilježio se znakom '. Prema broju i vrsti stopa određivahu se vrste stihova, nazvane uglavnom prema broju stopa (**trimetar**, stih od tri stope, **tetrametar**, stih od četiri stope, **pentametar**, stih od pet stopa).

Najpoznatiji i najglasovitiji stih bio je h e k s a m e t a r (stih od šest stopa, »šestostopac« ili »šestomjer«), za koji metričari antike vjerovahu da je najstariji stih uopće, otkriven ljudima od boga Apolona. Sastojao se od šest stopa s po četiri more, pri čemu je prvi slog svake stope morao biti dug i na njega je padao iktus. Stope su, dakle, bile daktili ili spondeji, a posljednja stopa mogla se zamijeniti i trohejem. Shema se heksametra može, prema tome, označiti ovako:

$$\overset{'}{—}\ \overline{\cup\cup}\ \big|\ \overset{'}{—}\ \overline{\cup\cup}\ \big|\ \overset{'}{—}\ \overline{\cup\cup}\ \big|\ \overset{'}{—}\ \overline{\cup\cup}\ \big|\ \overset{'}{—}\ \overline{\cup\cup}\ \big|\ \overset{'}{—}\ \overline{\cup}$$

Heksametar je stih glasovitih epova *Ilijade, Odiseje* i Vergilijeve *Eneide*, a brojni su ga pjesnici i prevoditelji upotrebljavali i pokušali prilagoditi drugim jezicima (ne samo grčkom i latinskom) i takvom načinu čitanja koje se ne oslanja na duge i kratke slogove. O tome ćemo, međutim, reći nešto više povodom našeg heksametra, a ovdje samo napominjemo da se izvorni heksametar može shvatiti jedino ako prihvatimo načela prema kojima su se u antici izgovarali stihovi. To bijaše, naime, umjetni način govora (koji odgovara, recimo, pjevanju ili posebnom načinu recitiranja, tzv. skandiranju), pa pravu predodžbu heksametra ne možemo dobiti na temelju makar i najboljeg prijevoda. Samo donekle bi nas na to »kako zvuči« heksametar mogao uputiti stih iz *Eneide* u prijevodu B. Klaića, ako bismo pročitali masno otisnute slogove dvaput dulje od ostalih:

Dotle iz morskih je voda izronila prejasna zora,

No i tu valja upozoriti da slijedimo prirodne akcente, a da se u antičkom heksametru akcent i duljina nisu morali poklapati i da je

između prirodnog čitanja i izgovaranja stihova postojala bitna razlika, koja je baš upućivala na osobitu prirodu stihova za razliku od proze.

Heksametar je u antici često vezan s pentametrom (stihom od pet stopa) u dvostih koji se nazivao **elegijskim distihom**. Također valja reći da su povezivanjem stihova u veće cjeline nastajale **strofe** (prema grčkom *strophé*, što je prvotno značilo okretanje u plesu, a kasnije i riječi koje su se pri tom pjevale). Najpoznatije su antičke strofe **alkejska strofa**, nazvana prema pjesniku Alkeju, i **safička strofa**, nazvana prema pjesnikinji Sapfi.

## SILABIČKA I AKCENATSKA VERSIFIKACIJA

Od srednjeg vijeka nadalje stihovi se više ni na latinskom jeziku ne prave prema načelu izmjenjivanja dugih i kratkih slogova, a u živim jezicima europskih naroda teško je takvo pravilno izmjenjivanje i zamisliti, naprosto zbog toga što dužina i kratkoća u tim jezicima nemaju ono isto značenje i ulogu kao u starom grčkom ili latinskom. Otada u ritmičkoj organizaciji stiha dobivaju veliku, a najčešće i presudnu ulogu dva načela: načelo istog broja slogova u svakom stihu i načelo pravilne izmjene naglašenih i nenaglašenih slogova. Na temelju shvaćanja prema kojemu je upravo broj slogova u svakom stihu presudan za stvaranje stihova (ritam stihova ostvaruje se na taj način što se nižu stihovi s istim brojem slogova) stvoren je silabički (prema latinskom *syllaba*, slog) sustav versifikacije, a na temelju uvjerenja kako je za stih od bitne važnosti pravilnost u izmjeni naglašenih i nenaglašenih slogova stvoren je akcenatski odnosno tonski sustav versifikacije. Oba se sustava često povezuju u takav sustav u kojem i broj slogova i raspored naglasaka igraju odlučujuću ulogu u pravljenju stihova.

Silabički sustav versifikacije vrste stihova razlikuje prema broju slogova. Tako **šesterac**, **osmerac**, **deseterac, jedanaesterac** ili **dvanaesterac** npr. označavaju da je u nekoj pjesmi stihovna jezična organizacija postignuta jedino na taj način što se govor razdjeljuje na pravilne dijelove od šest, osam, deset, jedanaest ili dvanaest slogova. Takvo jednostavno načelo organizacije, međutim, rijetko je dovoljan razlog da nešto prihvaćamo kao stihove. Stoga će u silabičkoj versifikaciji veliku



ulogu odigrati r i m a ili srok, tj. glasovno podudaranje na kraju stihova, koje na neki način potpomaže ritmičku organizaciju, stvarajući neku stalnu karakteristiku izgovora na kraju svakog stiha te tako istodobno povezujući i razdvajajući stihove. U istom smislu važna je c e z u r a (prema latinskom *caesura*, usjek) kao stalna granica među riječima iza nekog sloga, provedena u svim stihovima, koja dijeleći stih na manje dijelove pridonosi prihvaćanju ritma kao pravilne izmjene nekih stalnih manjih »jedinica« odnosno **članaka**. Tako ćemo, npr., četrnaesterce:

I tamnice, o crne, gdje mnogi plač se gubi,
Kad takovi su ljudi: il' umri il' ubi!
S. S. Kranjčević: *Eli! Eli! lamâ azâvtani?!*

osjetiti kao stihove ne samo zbog činjenice što se u cijeloj pjesmi uglavnom ponavlja raspored od četrnaest slogova u stihu, nego još više zbog rime, u našem slučaju »gubi« – »ubi«. Deseterce, opet:

Čije li si dvore poharao?
Čije li si roblje porobio?
Čiju l' ljubiš pod čadorom ljubu?
*Banović Strahinja*

razabiremo kao stihove ne samo zato što se tu ponavlja raspored od po deset slogova, nego još više zbog toga što razabiremo stanke iza četvrtog sloga:

Čije li si | dvore poharao?
Čije li si | roblje porobio?
Čiju l' ljubiš | pod čadorom ljubu?

Za razliku od silabičkog, akcenatski sustav versifikacije uzima u obzir isključivo broj i raspored neglasaka u stihu, a broj slogova u stihu, što će reći broj nenaglašenih slogova, može varirati. Kako u takvoj versifikaciji slog nema mjere u samom sebi, svi su slogovi načelno ravnopravni, a tek im naglasak daje osobitost na temelju koje se postiže ravnomjernost u ponavljanju, neophodna za čvrstu organizaciju ritma. Svi se slogovi tako označuju istim znakom, obično znakom x, a naglašenim slogovima pridaje se oznaka akcenta x́. Stihovi se ne dijele na stope nego na **akcenatske mjere** (ili: akcenatske jedinice, ili: taktove), pri čemu akcenatska mjera, odnosno takt, označuje raspon od početka jednog ritmičkog signala do početka drugog. Pojedini stih

određuje se tada u prvom redu brojem mjera koje sadrži, a ako ispred prvog naglašenog sloga u stihu postoji i nenaglašeni slog (ili više nenaglašenih slogova), on se najčešće naziva »uzmah« ili »predudar«.

U nas je, međutim, uobičajeno da se naglašeni slogovi označavaju znakom —, koji je antička versifikacija koristila za oznaku dugih slogova, a nenaglašeni znakom u, koji antička versifikacija upotrebljava za oznaku kratkih slogova. Tako je stvoren sustav bilježenja u kojem stara kvantitativna stopa sada označuje **akcenatsku** stopu, tj. onu skupinu slogova koju ritmički vežemo uz jedan naglasak. Shema npr. prve strofe Kranjčevićeve pjesme *Gospodskom Kastoru*:

Prostite, sjeni, lutajuć tihe na Letinu žalu,
Što ću pozajmit klasičnu strofu!
Majčica Gaea nešto je drukča, neg' li je bila,
Drukčiji danas treba Apolo.

mogla bi se na taj način označiti ovako:

— u u | — u || — u u | — u u | — u u | — u
— u u | — u || — u u | — u
— u u | — u || — u u | — u | — u u | — u
— u u | — u || — u u | — u

Takav sustav bilježenja omogućuje da se u nekoj mjeri sačuva tradicija stare antičke versifikacije, pa se i primjenjuju stari nazivi stopa kao trohej, daktil i jamb npr., prije svega u slučajevima kada akcenatska cjelina u našem jeziku tome odgovara: npr. sjena (— u), prostite (— u u), ljepota (u — u). Teškoće nastaju zbog toga što u našem jeziku nema akcenatskih cjelina koje bi odgovarale npr. jambu (u —) ili anapestu ( u u —), pa se nazivi tih stopa upotrebljavaju u različitim značenjima, što upućuje na širu problematiku dosega upotrebe tradicionalnih pojmova i naziva u pjesništvu koje stihove gradi prema novim organizacijskim načelima.

Kako je u čistom silabičkom sustavu važan samo broj slogova, a u čistom akcenatskom sustavu versifikacije samo broj akcenata, kombinacija ta dva sustava, tzv. akcenatsko-silabički versifikacijski sustav, relativno je prikladan za analizu većine naših stihova koji su građeni na taj način da uvažavaju kako neku pravilnost u broju slogova tako i neku pravilnost u izmjenama naglašenih i nenaglašenih slogova. No budući da – kako je već spomenuto – u oba sustava, pa i u njihovoj



kombinaciji, u organizaciji zvukovne strukture karakteristične za stih igraju veliku ulogu i ostali činitelji, valja se sada i na njih posebno osvrnuti.

## RAŠČLANJIVANJE STIHA, STROFA I RIMA

Već smo upozorili na važnost **cezure** u silabičkoj versifikaciji. Cezura dijeli stih na dva ili više dijelova, a kako svaki dio može imati jednu ili više akcenatskih cjelina, mnogi se stihovi mogu raščlaniti na takve dijelove ili članke kojih manje-više pravilan raspored omogućuje relativno čvrstu i pravilnu ritmičku organizaciju. To posebno vrijedi za našu usmenu poeziju u kojoj stih obično čini određenu cjelinu po ritmu i po značenju, a cezura je konstantna, pa se može zaključiti kako se pravilno, prema nekoj shemi, izmjenjuju dvosložne, trosložne i četverosložne akcenatske cjeline unutar polustihova.

U pisanoj, osobito u novijoj poeziji, pravilnosti su obično manje jer je ritam raznovrsniji, a uobičajeni su također postupci kojima se misao prenosi s jednog stiha u drugi. Tzv. **opkoračenje** (upotrebljava se i francuski naziv *enjambement /anžambman/*) nastaje kada se sintaktička cjelina razbija stihom, tj. kada nekoliko riječi iste rečenice prelazi u drugi stih. Npr.:

Kud si zalutalo, dijete? Što će na mramornoj ploči
Pamučno tvoje koljeno? Čemu anđeli slijeću
Klecat po hasuram amo, žive da uzdižu oči
Mrtvom po oltarskom cvijeću?

S. S. Kranjčević: *Krist djetetu u crkvi*

Kada se pak u drugi stih prenosi samo jedna riječ, takva pojava naziva se **prebacivanje** (francuski: *rejet /reže/*). Npr.:

Zašto diraš zamišljeno veslom moju
Košulju? Nisi sam, za tobom djetelina tuguje.

I. Kozarčanin: *Mrtve oči*

Takva analiza stihova, međutim, mora se uvijek provoditi u okviru veće cjeline no što je sam stih ili skupina stihova. Pravilnost ili nepravilnost cezure i članaka vidljiva je samo unutar cjeline pjesme, kao što, da tako kažemo, stih kao stih i postoji tek unutar pjesme koje

je on integralni dio. Stoga za raščlanjivanje stihova i organizaciju ritma valja imati na umu i organizaciju prema strofama. Pjesma je, naime, **stihična** kada se sastoji samo od stihova koji se redaju jedan iza drugoga (takva je npr. većina naše usmene poezije), a **strofična** je ako su stihovi podijeljeni u neke veće grupe koje su međusobno razdijeljene prije svega grafičkim oblikom.

S t r o f a ili k i t i c a je, prema tome, određena veća sintaktička cjelina od stiha. Kada ta cjelina biva narušena time što se iz jedne strofe smislena cjelina prenosi u drugu strofu, takav postupak naziva se **prijenos**. Strofe se razlikuju prema broju stihova koje sadrže. Najčešće su: **distih** (strofa od dva stiha), **tercet** (tri stiha), **katren** (četiri stiha), **septima** (sedam stihova), **oktava** (osam stihova), a nešto su rjeđe strofe od pet, sedam, devet i deset stihova.

Organizacija stihova i strofa, odnosno organizacija stihova unutar strofe postiže se često i r i m o m. Rima, srok ili slik, kao što smo već upozorili, glasovno je podudaranje na kraju stihova ili, rjeđe, na kraju članaka u stihu. Rima označuje kraj stiha, istovremeno povezuje taj stih s drugim stihovima, a osim toga ima ulogu u stvaranju zvukovnih efekata, povezujući riječi sličnog zvuka. Rima ima tako ulogu i u načinu na koji ćemo shvatiti rimovane riječi u pjesmi, a time i čitavu pjesmu.

Svrha rime, njena funkcija u književnosti, njena uloga i značenje različiti su u različitim epohama književnosti i u različitim pjesničkim školama ili pravcima. Rime se obično nalaze u poslovicama i uzrečicama, a u srednjovjekovnoj književnosti češće su u prozi nego u stihovima. Od kraja srednjeg vijeka, međutim, rima se razvija u mnogim europskim književnostima u jednu od vodećih osobitosti stihovanog govora. I danas nerijetko početnici u pjesništvu i neupućeni čitatelji smatraju rimu bitnom osobinom pjesništva ili barem hitnom osobinom stihova. Dovoljno je, smatra se, govoriti tako da se neke riječi rimuju, pa da govorimo u stihovima.

Rečeno ponešto uopćeno, rima prije svega povezuje stihove, organizirajući njihov raspored u strofi. Na taj način ona često organizira strofu. Tako npr.:

Crven požar dana na zvoniku vitom
Planuvši još jednom polagano gasne.
Providan je zrak: nad poljem i nad žitom



Sve nam stvari dođu neobično jasne.

Lj. Wiesner: *Blago veče*

gdje upravo rime ujedinjuju sva četiri stiha u cjelinu.

Osim toga, kao što se vidi i u navedenom primjeru, rima značajno sudjeluje u stvaranju određene melodioznosti stihova. Njome se ističe zvučnost pojedinih riječi i time svraća pažnja na njihovu glasovnu strukturu. Tako je rima važan činilac tzv. zvukovnog sloja poezije. Pri tome je, međutim, od odlučujuće važnosti, barem u pravoj poeziji, semantička uloga rime kao činioca u ostvarivanju cjelokupnog smisla pjesme. Kada, naime, npr. A. G. Matoš u pjesmi *Pravda* rimuje: sudnica – bludnica – ludnica – budnica, onda mi ne prihvaćamo jedino vezu tih riječi onako kako je ona prisutna u običnom čitanju »riječ po riječ«, nego, bez obzira što se izravno govori najprije o sudnici, a zatim o Othelu kao osuđeniku i njegovom sjećanju na Dezdemonu, koju naziva bludnicom:

U žutom strahu tone sud i sudnica,
A osuđenik, kobni sin Saturna,
U očaj zuri, Othelo, bez koturna,
I veli: – Ljubljah, ubih: bješe bludnica,

osjećamo da postoji neka unutarnja drugačija veza između sudnice, bludnice i ludnice, a to nam donosi određenu poruku koju je nemoguće izreći izvan upravo ovako strukturirana govora, takva govora u kojem se doslovni smisao isprepleće s pretpostavkama i asocijacijama nastalim zbog zvukovne sličnosti.

Rime dolaze u strofama u različitom rasporedu. Uobičajeno je označavati njihovo ponavljanje malim slovima abecede: tako su **parne rime** one koje vezuju dva uzastopna stiha (označavaju se: aa, bb, cc), **ukrštene** dolaze naizmjence u stihovima (abab), **obgrljene** prema shemi: abba, **nagomilane** kada se jedna rima ponavlja u više stihova (aaa, aaaa), te **isprekidane** kada nema čvrste sheme npr. abcb, abcdacd).

**Prava** ili **pravilna** je rima ona u kojoj se podudaraju naglašeni glasovi i svi glasovi koji slijede iza naglašenih (srâma – jâma, zvõno – òno), a **čista rima** zove se u nas ona rima u kojoj se podudaraju i vrste naglasaka (tráva – gláva, táma – sáma). **Nečista** je rima u kojoj se ne podudaraju svi naglasci ili svi suglasnici (tráva – krâva, sokòla – kùkolja), a **neprava** je ona rima u kojoj glasovno podudaranje počinje

iza naglašenog sloga (ìgrahu – lòmljahu). **Bogata** je rima ako se podudaraju i glasovi ispred naglašenog (blûdnica – lúdnica).

Teoretičari ponekad govore i o **muškim rimama** kada se u rimi podudara jedan slog (pût – skût), **ženskim rimama** ako se podudaraju po dva sloga (vrâna – râna) i **srednjim, dječjim** ili **daktilskim rimama** ako se podudaraju tri sloga (lúdnica – sûdnica).

Ulogu rime mogu imati i različita glasovna ponavljanja, npr. ona koja smo obradili u poglavlju *Figure dikcije* u glavi o stilistici.

## RITAM

Učenje o sustavima versifikacije, rekosmo, zasniva se na uvjerenju da postoje neki relativno stalni elementi u organizaciji stihovnog govora i da je jedino pravilan raspored tih elemenata presudan za stvaranje stihova. U antičkoj versifikaciji izmjena dugih i kratkih slogova, u silabičkoj broj slogova, u akcenatskoj izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova bijahu tako presudni elementi za ostvarenje ritma stiha, a dalja istraživanja, i postupci pravljenja stihova u novijim književnostima, uključiše osobito i rimu i glasovna ponavljanja u odlučujuće činioce pjesničkog ritma. Svi takvi činioci ritma, međutim, rijetko se pojavljuju u modernoj poeziji na taj način da upravo njihovo učestalo ponavljanje osigurava jedinstvenu pravilnost koja bi dala dojam dobrog stiha. Naprotiv, umjetnički vrijedni stihovi u modernoj poeziji najčešće namjerno krše bilo kakvu čvršću pravilnost koja bi se mogla izraziti shemama. P j e s n i č k i r i t a m svjesno se želi suprotstaviti prirodnom ritmu zasnovanom na ponavljanju istoga. Kako je time i sam način opisivanja pjesničkog ritma nekim ustaljenim uzorcima odnosno metričkim shemama doveden u pitanje, uvedeni su u novije vrijeme pokušaji da se utvrde tek m e t r i č k e k o n s t a n t e kao osobine stiha koje se uvijek pojavljuju na očekivanim mjestima, m e t r i č k e d o m i n a n t e kao osobine koje se pojavljuju s velikom učestalošću i r i t m i č k e t e n d e n c i j e kao osobine koje se pojavljuju samo povremeno s nekim stupnjem vjerojatnosti u predviđanju. Odnos tih elemenata prikazuje se obično dijagramom koji izražava najčešće postotak naglašenosti pojedinog sloga u stihu.

No i učenje o metričkim konstantama i dominantama u mnogim je primjerima moderne poezije nedostatno za bilo kakvu analizu osobitosti



pjesničkog ritma u pojedinoj pjesmi. U takvom učenju je, naime, u nekoj mjeri ipak sadržano uvjerenje o tome da se ritam stiha gradi na temelju nekih p r o v o d n i h č i n i l a c a r i t m a, tj. takvih organizacijskih elemenata stihovnog govora koji se učestalo ponavljaju u čitavoj pjesmi. Suvremeno pjesništvo, međutim, najčešće ostvaruje pjesnički ritam na osnovi m j e s n i h č i n i l a c a r i t m a, tj. takvih elemenata izraza koji se ne ponavljaju tijekom čitave pjesme, nego tek nekim jedinstvom naglašenog ritma. Uzmimo npr. pjesmu *Jedanput* Antuna Branka Šimića:

Ženo
što iz bijede našeg svagdanjeg života
očajale i krotke oči dižeš k meni

Sav ovaj život... oh, sav ovaj život
ženo

jedanput ja odsvirat ću na harfi

I kad poslije harfe

progovore ćutke naše duše

znaš li što će govoriti?

Kako bjesmo sretni. Kako bjesmo sretni

U toj je pjesmi ritam tako izrazit da ona naprosto »govori i vlastitim ritmom«, ali on nije organiziran na temelju neke stroge pravilnosti u učestalom ponavljanju bilo kojeg pojedinačnog elementa izraza. Kao činioci ritmičke organizacije pojavljuju se i osobit izbor riječi, red riječi, i ponavljanja, i pjesničke figure, i način pisanja stihova, a sve to u jedinstvu sa značenjem riječi, odnosno s asocijacijama koje one izazivaju u osjetljiva čitatelja. Baš zato se analiza načina na koji su građeni stihovi u ovoj pjesmi teško može odvojiti od opće analize njene strukture.

Na temelju takvih zaključaka teorija stiha često se pokušava izgraditi kao učenje o posebnom značenju koje se može ostvariti jedino u stihovanom govoru. Osobitosti zvukovne organizacije stihovanog govora tada se razmatraju i tumače s obzirom na one specifične poruke koje može prenijeti jedino stihovani govor, jer jedino u njemu zvuk riječi, ponavljanja, ritam i osobita sintaksa mogu postati elementima

koji presudno djeluju na ostvarivanje smisla u svijesti čitatelja. S druge strane, međutim, mnogi teoretičari drže da učenje o stihu mora zanemariti značenje i umjetničku vrijednost stihova, jer se samo tako može doći do zaključaka o takvoj zvukovnoj organizaciji koja je osobitost stihovanog govora, dok se pitanje o značenju i vrijednosti oblikovanih stihova mora razmatrati u okviru sasvim drugačije upravljenog istraživanja od onog koje je potrebno da bismo ustanovili zakonitosti pravljenja stihova.

U oba ova slučaja, tj. i u slučaju da se učenje o stihu razvija u najužoj vezi stihovanog načina govora i smisla stihova, i u slučaju da se umjetnička vrijednost i smisao stihova manje ili više odvajaju od proučavanja oblika u kojem se pojavljuju stihovi, tradicionalno učenje o versifikaciji sve se češće napušta. U novijim istraživanjima uvode se nove metode opisa stiha zasnovane na egzaktnim znanostima, nova terminologija i nov način pristupa stihu kao posebno organiziranom govoru. To može stvoriti dojam da je tradicionalno učenje o stihu potpuno neprimjereno novom razumijevanju prirode stiha, te da je ono zapravo tek nepotreban ostatak prošlosti. Nasuprot takvom dojmu valja istaći da tvrdnje o neprimjerenosti tradicionalnog učenja o stihu stvarnoj prirodi stiha treba ipak uzeti samo uvjetno. Premda nema nikakve sumnje da se pojmovi kvantitativne versifikacije jedva mogu primijeniti u našoj poeziji, također valja imati na umu da je odnos antičke versifikacije i pokušaja stvaranja novih načina opisa stiha usporediv s odnosom stare retorike i novije stilistike: i novija teorija stiha gradi se u velikoj mjeri na temeljima stare versifikacije, čak i onda kada se izrazito suprotstavlja tradiciji. Zato i proučavanje naše poezije nije zamislivo bez poznavanja kako antičke versifikacije tako i onih pokušaja koji su činjeni u dugim razdobljima povijesti hrvatske književnosti da bi se pronašli kompromisi između zahtjeva antičke tradicije i osobitosti našeg jezika. Baš zbog toga i učenje o pojedinim ustaljenim vrstama stihova i strofa u našoj književnosti, učenje o tzv. s t a l n i m  o b l i c i m a – tj. nekim oblicima stihovanog izražavanja koji se ponavljaju u velikom broju slučajeva – čini važni naputak za razumijevanje ne samo književne tradicije nego i života književnosti, koji se zbiva u okviru kako prihvaćanja tako i osporavanja tradicije, ali uvijek u obzoru koji zacrtava određena tradicija.



## VRSTE STIHOVA I STROFA

Zbog tradicije, ugleda nekih pjesama, pjesnika ili pjesničkih škola, pojedini stihovi, strofe pa i čitav raspored stihova i strofa unutar pjesme, dobivaju s vremenom značenje karakterističnih oblika nekih nacionalnih književnosti, poezije u nekim epohama i razdobljima, pa čak i značenje nekih uzoraka prikladnih za obradu određenih tema ili određana stava (npr. humorističkog) u obradi teme. Poznavanje takvih vrsta stihova i strofa neophodno je za razumijevanje tradicije svake književnosti, jer mnoge stihovane književne tvorevine možemo pravo razumjeti tek ako imamo na umu i tradiciju stihovanog načina izražavanja na svim razinama izraza.

Neke vrste stihova i strofa u hrvatskoj književnosti imaju takvo značenje samo u okviru njezine tradicije; druge pak preuzete su iz tradicije međunarodnih stalnih književnih oblika, takvih oblika koji su se razvili u nizu nacionalnih književnosti, zahvaljujući zajedničkoj tradiciji svih književnosti europskog kulturnog kruga, ili pak zahvaljujući pojedinačnim uzajamnim vezama i utjecajima pojedinih nacionalnih književnosti, pa čak i vezama između književnosti različitih kulturnih krugova. U preuzimanju, međutim, nekih klasičnih, romanskih, ili čak indijskih, japanskih i perzijskih stihovanih oblika, svaka književnost unosi određene elemente vlastite tradicije i prilagođavanja shema i uzoraka nastalih u jednom jeziku i književnosti osobinama jezika i situaciji u onoj književnosti koja ih preuzima.

U hrvatskoj književnosti od stihova i strofa karakterističnih upravo za nju valja spomenuti ove:

D e s e t e r a c je prema nekim teoretičarima najstariji stih naše usmene poezije, stih kojeg je porijeklo indoeuropsko, iako je zapisan relativno kasno. Tzv. **epski deseterac** određen je brojem stihova. Stalna cezura nakon četvrtog sloga dijeli ga na dva dijela, koji zajedno čine redovno neku završenu cjelinu te stih ne može završiti s riječima koje ne bi mogle biti na kraju rečenice. Četvrti i deseti slog redovno su nenaglašeni. Npr.:

Hitro ga je mati poslušala,
Skine njega s konja pomamna,
Pa ga umi studenom vodicom
I zali ga vinom crvenijem;

*Smrt Senjanina Iva*

To je karakterističan stih usmene epske poezije, njime se obrađuje tematika bitaka i podviga narodnih junaka. Zato je dosta rijedak u lirici, u kojoj se pojavljuje tzv. **lirski deseterac** sa cezurom nakon petog sloga. U pisanoj poeziji lirski i epski deseterac preuzeti su iz usmene poezije i redovno su u većoj ili manjoj mjeri promijenjeni. Obično stih nije zatvorena cjelina, cezura nema i karakter stanke kao u pravom desetercu, javlja se opkoračenje i rima, a česta su i znatna odstupanja od sheme.

Dvostruko rimovani dvanaesterac, stih od dvanaest slogova s izrazitom cezurom nakon šestog sloga i parnim rimama prvih dijelova stiha i krajeva stihova, koje se osim toga mogu nastavljati i na kraju prvih članaka idućeg dvostiha, vladajući je stih najstarije hrvatske pisane književnosti. Početno i temeljno djelo hrvatske književnosti, Marulićeva *Judita* (1501), pisana je tim stihom, koje osobine najbolje pokazuje njen početak:

Dike ter hvaljenja presvetoj Juditi,
smina nje stvorenja hoću govoriti;
za to ću moliti, Bože, tvoju svitlost
ne htij mi kratiti u tom punu milost...

Simetrični osmerac također je vrlo stari stih hrvatske književnosti. Zahvaljujući Gundulićevu ugledu, postao je posebno učestalim stihom hrvatske književnosti i u starijem dobu i u razdoblju od ilirizma do Šenoe. Njegova je bitna osobina osam slogova i cezura nakon četvrtog sloga, pri čemu slog na kraju stiha i slog prije cezure nikada nisu naglašeni. Porijeklo je tog stiha u usmenoj poeziji, a dubrovački pjesnici vežu obično osmerce u strofe od po četiri stiha, s rimama u najčešćem rasporedu abab ili abba. Npr.:

Dostoji li tvoja mlados,
tvoja vjera, tva lipota
tuj gorčinu od života,
nu procini tvoja rados?

M. Pelegrinović: *Jeđupka*

Stih bugaršćice stih je s prilično nestalnim brojem slogova: najčešće petnaesterac ili šesnaesterac s cezurama iza sedmog odnosno iza osmog sloga. Često iza prvog i iza svaka dalja dva stiha dolazi pripjev od šest ili pet slogova, koji, međutim, izostaje iza posljednjeg



stiha. Javlja se u posebnoj vrsti naših pjesama, u bugaršćicama (od glagola »bugariti«, naricati, ili, prema drugim mišljenjima, od »Bugarin«, što je bilo ime i za Makedonca i za Srbina). Npr.:

Dva mi sta siromaha dugo vrime drugovala,
lipo ti sta drugovala i lipo se dragovala,
lipo plinke dilila i lipo se razdiljala,
i razdiliv se opet sazivala.

*Marko Kraljević i brat mu Andrijaš*

Osim ovih, brojni stihovi i strofe u hrvatskoj književnosti nastaju kao rezultat preuzimanja odnosno određena usklađivanja međunarodnih književnih oblika s načinom pravljenja stihova na našem jeziku. Veliku su ulogu u tome odigrali i prijevodi; oni su često snagom uzora i tradicionalnog autoriteta znatno djelovali i na originalno stvaralaštvo.

Tako je bilo brojnih pokušaja da se u hrvatsku književnost uvede heksametar. Takvi su pokušaji vezani kako s problematikom prevođenja tako i s pokušajima primjene cjelokupne klasične metrike u nas, što je npr. poduzeo Matija Petar Katančić (1750–1825). U noviju književnost heksametar najuspješnije uvodi Tomo Maretić prijevodima *Ilijade* (1882) i *Odiseje* (1883). On je nastojao slijediti uzor klasičnog heksametra, zamjenjujući duge i kratke slogove naglašenim i nenaglašenim, s tim što dozvoljava da i trohej može stajati na mjestu spondeja. I takav se heksametar pjesnicima činio ipak suviše »ukočenim«, pa Vladimir Nazor, Silvije Strahimir Kranjčević i Milan Begović izgrađuju osobit stih koji se najčešće naziva pseudoheksametrom jer zadržava neka svojstva klasičnog heksametra i Maretićeva uzorka, ali je nešto slobodniji, cezurom podsjeća na narodnu poeziju, a često se služi na krajevima stiha i rimom, koju Maretićev heksametar u pravilu ne poznaje. Npr.:

Srebrni slapovi buče na pragu pomamne Krke,
Ruše se vode brzice s dalekih grebena gorskih,
Šumore zelene grane sred slavonske prašume mrke,

V. Nazor: *Naša pjesma*

Kao u najvećem broju drugih europskih književnosti, i u hrvatskoj, najviše su se proširili i najviše su njegovani stihovi i strofe romanskog porijekla. Neki od tih oblika potječu iz provansalske književnosti, a većina se proširila uglavnom zahvaljujući ugledu najprije talijanske

renesansne književnosti, a zatim ugledu i utjecaju francuske poezije. Najpoznatiji su ovi:

T e r c i n a (ili *terza rima*) je trostih sastavljen od jampski intoniranih jedanaesteraca s karakterističnim rasporedom rima. Rimuje se prvi i treći stih, a drugi stih se zatim rimuje s prvim stihom iduće strofe. Na kraju pjesme, ili neke veće cjeline u pjesmi (npr. pjevanja), dolazi jedan samostalan stih kako bi se završilo rimovanje. Shema je tercine, dakle, s obzirom na rime ova: aba, bcb... mnm n. U tercinama je npr. M. Kombol preveo Danteovu *Božanstvenu komediju*, za koju je Dante i stvorio tercinu, i zahvaljujući kojoj je ona i dobila ugled, popularnost i stanovito značenje pjesničkog oblika prikladnog za određen tip narativne poezije. Za oblik tercine u nas stoga je dobar primjer početak Danteove *Komedije* u Kombolovu prijevodu:

Na pola našeg životnoga puta
u mračnoj mi se šumi noga stvori
jer s ravne staze skrenuvši zalúta.

Ah, kakva bješe, mučno li se zbori,
ta divlja šuma gdje drač staze krije!
kad je se sjetim, još me strava mori.

Tercina se osobito udomaćila za vrijeme moderne (A. Tresić Pavičić, M. Begović i V. Nazor).

S t a n c a (ili *ottava rima*) tipična je strofa talijanskog epa petnaestog i šesnaestog stoljeća, koja se proširila zahvaljujući ugledu Tassova epa *Oslobođeni Jeruzalem* i Ariostova epa *Mahniti Orlando*. Kao epski oblik javlja se u francuskoj, portugalskoj, engleskoj i njemačkoj književnosti, a u hrvatskoj književnosti ograničena je uglavnom na devetnaesto stoljeće, pri čemu ima nešto više lirsko no epsko obilježje. Stanca je, međutim, u hrvatskoj književnosti strofa kojom su prevedeni spomenuti epovi i odlomci ostalih glasovitih epova pisanih u stancama. Tako npr. *Oslobođeni Jeruzalem* u prijevodu Đ. Ivankovića:

Oružje pjevam pobožno, vojvodu,
grob koji silni Krista oslobodi,
mnogo u slavnom pretrpi pohodu,
i mnogo umom, rukom djelo vodi,



zalud se pako diže, mač narodu
Azije zalud, Libije da škodi;
Bog da mu milost, pod svete znamene
drugove skupi svoje rastepene.

Stanca je sastavljena od jedanaesteraca, češće jampski intoniranih, s rasporedom rima abababcc.

S e s t i n a je naziv za dva oblika: *sestina lirica* je pjesma od šest strofa sa po šest stihova i jednim dodatkom od tri stiha, a *sesta rima* je epska strofa od šest stihova, uglavnom jedanaesteraca, s rimama ababcc. Ovaj drugi oblik sestine, *sesta rima*, postao je karakterističan oblik hrvatske duže pjesme ili kraćeg spjeva, od Gundulićevih *Suza sina razmetnoga* sve do poeme *Jama* Ivana Gorana Kovačića, koja je osim nešto katrena, pisana u ovakvim sestinama:

O, bolno svjetlo, nikad tako jako
I oštro nikad nisi sinulo u zori,
U strijeli, ognju; i kao da sam plako
Vatrene suze s kojih duplje gori:
A kroz taj pakô bljeskovi su pekli,
Vriskovi drugih mučenika sjekli.

Osobitu ulogu i popularnost u stalnim oblicima romanskog porijekla ima sonet, kojemu zbog toga treba posvetiti posebnu pozornost.

## SONET

Naš naziv »sonet« stvoren je prema talijanskom *sonetto*. Porijeklo talijanskog naziva, prema kojem su stvoreni i nazivi u većini europskih jezika, nije dokraja razjašnjeno. Smatra se uglavnom da potječe od riječi *suono*, zvuk, glas; ili da je posuđenica iz provansalskog gdje je već rano označavala jednu vrstu pjesme.

Pretpostavlja se da je sonet provansalskog porijekla, a da je u obliku u kojem je danas poznat nastao u Italiji na početku trinaestog stoljeća. Poseban ugled i utjecaj stekao je zahvaljujući *Kanconijeru* Francesca Petrarke, djelu koje je zapravo prva velika zbirka soneta. Već u petnaestom stoljeću prodire u španjolsku, a zatim, u šesnaestom sto-

ljeću, u francusku, te još nešto kasnije i u englesku, njemačku i u sve ostale europske književnosti, s tim što u engleskoj književnosti dobiva poseban oblik. Već krajem šesnaestog stoljeća mnoge europske književnosti kao da su zasićene sonetima, pa interes za sonet opada, ali ga ponovno obnavljaju romantičari. Nakon romantizma se sonet, s promjenjivom sudbinom, prihvaćan s oduševljenjem ali i odbijan, zadržao do naših dana.

Osnovni oblik soneta je tzv. **talijanski** ili **Petrarkin sonet**, sastavljen od dva katrena i dva terceta, ili od jedne strofe od osam i druge od šest stihova. Raspored je rima abba abba u katrenima, dok za tercete postoji više uobičajenih kombinacija, pri čemu je jedino važno da se u tercete ne prenose rime iz katrena i da oni budu nekako međusobno povezani rimama (npr. cdc cdc ili cde cde). Smatra se da u pravom sonetu katreni za sebe i terceti za sebe trebaju činiti neke cjeline odvojene po smislu, te da njihov odnos treba biti neki okret u obradi teme. U tercetima javlja se poenta ili se na neki način ističe suprotnost prema relativnoj monotoniji rima u katrenima.

U engleskoj književnosti razvio se osobit oblik soneta od tri katrena i jednog dvostiha, s najčešćim rasporedom rima abab cdcd efef gg. Taj je oblik nazvan **elizabetanskim** ili **Shakespeareovim sonetom**.

U hrvatskoj književnosti sonet je rijedak do devetnaestog stoljeća. Tada postiže izuzetan ugled osobito na prijelazu između devetnaestog i dvadesetog stoljeća. Svi značajniji pjesnici tada pišu sonete, pri čemu se nazire odnos prema talijanskim i francuskim uzorima. I kasnije sonet ima velik ugled i mnogi ga vrsni pjesnici upotrebljavaju s manjim ili većim odstupanjima od strogog pravila u rasporedu rima, od toga da stihovi moraju biti jedanaesterci ili bar istog broja slogova, od toga da katreni i terceti moraju biti zasebne smislene cjeline, i sl. Tako jedan od najvećih majstora soneta u hrvatskoj književnosti, Antun Gustav Matoš, smatra da za sonet nisu od najveće važnosti navedene pravilnosti u rimama i u broju slogova, ali da je od izuzetne važnosti čista i neobična rima. Matoš je stvorio tip soneta koji je u mnogo čemu uzor hrvatskim pjesnicima soneta sve do naših dana, te se i primjer soneta može navesti iz Matoševa opusa:

*Utjeha kose*

Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu.
U dvorani kobnoj, u idili cvijeća,



Na visokom odru, agoniji svijeća,
Gotov da ti predam život kao žrtvu.

Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao
U dvorani kobnoj, punoj smrti krasne,
Sumnjajući, da su tamne oči jasne,
Odakle mi nekad bolji život sjao.

Sve baš, sve je mrtvo? Oči, dah i ruke,
Sve, što očajanjem htjedoh da oživim
U slijepoj stravi i u strasti muke,

U dvorani kobnoj, mislima u sivim.
Samo kosa tvoja još je bila živa,
Pa mi reče: – Miruj! U smrti se sniva.

Soneti su često vezani u cikluse. **Sonetni vijenac** je naziv takvog ciklusa od petnaest soneta u kojem se uvijek posljednji stih jednog soneta ponavlja kao prvi stih idućeg, a petnaesti je napravljen od početnih stihova prvih četrnaest soneta. Taj petnaesti sonet naziva se **majstorski sonet** ili **magistrale**, a ponekad njegova prva slova čine akrostih koji kazuje ime osobe kojoj je sonet posvećen. Glasovit je tako oblikovan Prešernov *Sonetni vijenac* u slovenskoj književnosti.

## SLOBODNI STIH

Većina suvremenih pjesama nije pisana tako da se izravno poštuju bilo kakva ustaljena pravila u gradnji stihova i strofa ili u rasporedu rima. U takvim pjesmama nižu se stihovi redovno različite dužine, pravih rima nema ili se pojavljuju tek povremeno, a ritam je organiziran zahvaljujući pretežno mjesnim činiocima na način koji je uglavnom pojedinačan, tj. pripada upravo i jedino pjesmi u kojoj je ostvaren. Npr.:

Ja sam tvrđava sa jedinom zastavom srca.
Nevidljivi bedemi sazidani od rana.
Uspavankom
odolijevam najezdama.
Preobražen u oklopu sna.
Na svim kulama bdiju izvidnice, a na obali skrivene

brodice od trske i tamarisa.
Vjetrokazi gledaju gvozdene daleke vojske gdje bruse strelice,
uljem mažu bedra i mišice i propinju se na zlim konjima
od kositra i vatre...

J. Kaštelan: *Tvrđava koja se ne predaje*

Uobičajeno je da se takav stih naziva slobodnim stihom, iako je taj naziv dosta neodređen i može izazvati nesporazume. Nema, naime, prije svega, potpuno slobodnog stiha, stiha koji uopće nije nikako »vezan« nekim načinom ritmičke organizacije. Potpuno »slobodan« stih prestao bi biti stih i postao bi proza. Osim toga, nijedan suvremeni slobodni stih ne može se zamisliti bez nekog odnosa prema tradicionalnom, »neslobodnom« stihu, mada se taj odnos ostvaruje na različite načine: od izravnog svjesnog i namjernog razbijanja svih općih normi nekog tipa versifikacije ili nekih stalnih oblika pa do namjernog kombiniranja elemenata i čitavih stihova preuzetih iz poznatih, tradicionalnih tipova. Prema tome, zapravo postoje različite vrste slobodnog stiha, koje je, međutim, teško razlikovati i razvrstati zbog njihove težnje za individualiziranom ritmičkom organizacijom.

Općenito bi se moglo reći da je slobodni stih nastao u drugoj polovini devetnaestog stoljeća kao izraz pobune protiv tradicionalnih metričkih oblika, te se u doslovnom smislu može upotrijebiti samo za pjesme nastale unutar takva odnosa prema tradiciji. U francuskoj književnosti ta pobuna uglavnom se odnosi na jednak broj slogova u stihu i stalnu cezuru, te na rimu. Prema analogiji, međutim, i mnogi stariji oblici stihova mogu se smatrati slobodnim stihovima, pa su takvi oblici često primijenjeni i u poeziji mnogih modernih pjesnika ako oni bijahu donekle izvan ustaljenog glavnog tijeka razvoja stihovanog govora. Tako se smatra da je **biblijski verset** (prema talijanskom *versetto,* stavak u *Bibliji*) bio uzorom američkom pjesniku Waltu Whitmanu, kojeg mnogi smatraju prvim pravim pjesnikom modernog slobodnog stiha (zbirka *Vlati trave,* 1855).

Neke pjesničke škole u prvoj polovini dvadesetog stoljeća (futurizam, eskpresionizam) posebno su njegovale slobodni stih, razvivši tako i nekoliko relativno zasebnih tradicija u njegovom oblikovanju. Izbjegavanje rime, pokušaji da se one nadomjeste aliteracijom i asonancom, sklonost prema nekoj ritmičkoj organizaciji koja podsjeća na običan govor, te naglašavanje važnosti grafičkog oblika, koji treba biti



presudni činitelj ritmičke organizacije, pri tome su možda najvažnije opće karakteristike. Neke od njih prevladavaju u jednim, a druge u drugim tipovima slobodnog stiha, pri čemu valja uvijek imati na umu i poseban odnos svake pjesme prema nekim tradicionalnim oblicima stihovanog govora književnosti kojoj ona pripada.

U hrvatskoj književnosti na široku rasprostranjenost slobodnog stiha djelovahu kako strani uzori tako i domaća tradicija. Tako ima veoma starih pjesničkih djela koja su nalik suvremenom slobodnom stihu, te se može tvrditi kako svojevrstan vid slobodnog stiha postoji, usporedno s vezanim stihom, u čitavoj tradiciji hrvatske književnosti. Ipak, tek pjesnici nakon Prvoga svjetskog rata ostvarili su svoja najbolja djela upravo u slobodnom stihu, pri čemu istraživanje utjecaja nekih starijih oblika stihovanog izražavanja i razlikovanja tipova slobodnog stiha, koje oblikuju npr. Antun Branko Šimić, Miroslav Krleža, Gustav Krklec, Dragutin Tadijanović, Jure Kaštelan, Ivan Slamnig, Slavko Mihalić i drugi, još uvijek stoji kao zadatak pred našim istraživačima teorije i povijesti hrvatskog stiha.

# 5. KLASIFIKACIJA KNJIŽEVNOSTI

## ZADACI KLASIFIKACIJE KNJIŽEVNOSTI

Kada u svagdanjem životu govorimo o književnosti, rijetko nam pada na pamet kako je književnost zapravo raznovrsna, sveobuhvatna i raznolika, kako goleme razlike postoje među književnim djelima i kako često nije nimalo lako odvojiti one osobine književnosti koje pripadaju svim književnim djelima od onih koje pripadaju samo nekim vrstama, tipovima književnosti ili pojedinim književnim oblicima. Književno je djelo, naime, kako golemi roman koji tiskan u knjizi obuhvaća tisuće stranica tako i poslovica ili pjesma od samo jedne jedinice rečenice. Književno je djelo bajka koju kazuje narodni pripovjedač kao i scenarij na osnovi kojeg je stvoren film; tekst dramske predstave i poneka uspjelo ispričana dogodovština; neko uspjelo napisano ljubavno pismo kao i stihovi koje je nekad ispjevao svećenik u čast svojih bogova; umjetnički uobličena rasprava o nekom znanstvenom pitanju kao i poneki natpis na nadgrobnom spomeniku. Imamo li na umu, osim toga, činjenicu da su književna djela stvorena na različitim jezicima (na onim jezicima koji se danas govore, a i na onima kojima danas više nitko ne govori nego ih poznajemo uglavnom upravo



preko na njima napisanih književnih djela), i uvažimo li kako su nastajala u raznim vremenima i kulturama, zadovoljavajući različite (često nama danas umnogome strane) ljudske potrebe, biva jasno da je neko razvrstavanje književnih djela u pojedine grupe sličnih djela ili tipove nužno pri bilo kakvom proučavanju književnosti. U suprotnom se uopće ne bismo mogli snaći u raznolikom bogatstvu književnih djela i lako bismo zapali u neopravdanu isključivost, smatrajući da tek neznatni dio svekolike književnosti treba da vrijedi kao jedina i prava književnost, kao takva književnost prema kojoj se treba ravnati sve što je uopće rečeno o književnosti kao književnosti u cjelini.

Ali, dok je potreba raspoređivanja književnosti po nekim vrstama, razredima, klasama, oblicima i sl. izvan svake sumnje, zadaci klasifikacije književnosti tako su složeni, a teškoće u klasifikaciji tako velike da to dovodi do brojnih nesuglasica među teoretičarima književnosti. Dio teškoća klasifikacije lako je pokazati usporedimo li npr. znanost o književnosti i biologiju. I u svijetu živih bića, naime, susrećemo se sa sličnom raznolikošću kao i u svijetu književnih djela, a osim toga književna djela se po nekim svojim osobinama mogu čak uspješno usporediti sa živim organizmima. I ona, kao i živa bića, na neki način žive u određenoj sredini koja ih stvara i čuva; ona djeluju na sredinu gdje su nastala i sredina djeluje na njih. Ipak, klasifikacija živih bića, premda i ona biolozima čini određene teškoće i stavlja biologiju uvijek pred nove i nove zadatke, relativno se lakše može provesti prema nekim općeprihvaćenim načelima. Živa su bića sa stajališta biološke klasifikacije isključivo predstavnici određenih vrsta i razreda; njihova pojedinačnost, individualnost svake jedinke, može se sa stajališta klasifikacije potpuno zanemariti. Književna su djela, međutim – na sličan način kao i ljudske osobe – književna djela upravo zbog svoje individualnosti i originalnosti. Svako književno djelo neponovljiva je i originalna tvorevina i upravo to je bitno za njegovo shvaćanje kao književnosti. Klasifikacija književnosti tako nije suočena samo s problemom određivanja sličnosti i razlika između pojedinih grupa djela, nego ona treba uvijek voditi brigu i o posebnom odnosu između književne vrste i pojedinih djela koja pripadaju toj vrsti. Neko književno djelo nije književno djelo zbog toga što je ono npr. roman, ali su njegove karakteristike romana, opet, na određeni način vezane s onim njegovim individualnim karakteristikama koje ga čine književnim djelom. Tako složeni filozofski problem odnosa općeg, posebnog, i

pojedinačnog na neki način uvijek mora biti riješen prije, i u odnosu prema književnosti, no što se pristupi klasifikaciji književnosti.

Teškoće klasifikacije književnosti pri tome, dakako, ne znače da je svaka njena znanstvena klasifikacija unaprijed osuđena na neuspjeh, jer je svako književno djelo u toj mjeri različito od svakog drugog književnog djela da njihove sličnosti uopće nisu važne za shvaćanje prirode književnosti. Mada je bilo i takvih mišljenja, mišljenja prema kojima je svaka klasifikacija književnosti nepotrebna, štoviše štetna ako je riječ o pravoj umjetničkoj književnosti, valja reći da individualnost i originalnost svakog pojedinog književnog djela ne smije biti tako shvaćena da bi to onemogućavalo razmatranje onih osobina koje pripadaju čitavim klasama književnih djela. Individualnost i originalnost književnih djela, naime, ne onemogućuju klasifikaciju, nego jedino upozoravaju da u svakoj klasifikaciji književnosti valja posebno imati na umu određena načela klasifikacije. To će reći da svaki postupak razvrstavanja književnih djela i njihova raspoređivanja unutar nekih grupa ili tipova mora uvijek biti svjestan vlastite relativnosti i onih posebnih uvjeta koji moraju biti ispunjeni da bi se klasifikacija uopće mogla poduzeti. Nijedan način klasifikacije ne može odgovarati svim zadacima koji se mogu postaviti klasifikaciji književnosti, ili, drugačije rečeno, nijedan postupak u klasifikaciji književnosti ne može, uzet sam za sebe, obaviti sve zadaće koje se nameću klasifikaciji književnosti.

## NAČELA KLASIFIKACIJE

Suočeni s potrebom razvrstavanja književnih djela, s jedne strane, i s teškoćama u pronalaženju općeg i jedinstvenog načela razvrstavanja književnih djela, s druge strane, moramo paziti na činjenicu da se čak i načini klasifikacije književnosti, načini koji se primjenjuju unutar svakog teorijskog bavljenja književnošću, mogu donekle razvrstati prema onim zahtjevima koje neki aspekt znanstvenog proučavanja književnosti smatra prvenstvenim. Povjesničaru književnosti tako će određena klasifikacija odgovarati više nego teoretičaru književnosti ili književnom kritičaru; onom tko se bavi komparativnom književnošću odgovarat će više drugačija klasifikacija nego onom tko se bavi poviješću jedne nacionalne književnosti; književnom kritičaru suvremene književnosti bit će bliža jedna klasifikacija, a klasičnom filologu, npr., druga itd. Iako to, naravno, ne znači da teorija književnosti ne može



ni pokušati da predloži neku klasifikaciju koja bi mogla zadovoljiti svakoga, to ipak znači da teorija književnosti mora uzimati u obzir specifične potrebe različitih disciplina znanosti o književnosti i da načela klasifikacije književnosti mogu biti, s jedne strane, vođena težnjom za što je moguće većom obuhvatnošću, a s druge strane mogu biti određena isključivo nekim posebnim aspektom studija književnosti.

Imamo li to na umu, možemo najprije primijetiti kako je možda od najopćenitijeg značenja razvrstavanje književnosti koje se provodi prema jezicima. Jezik je, kao što smo već ustvrdili, građa književnosti, i stoga je sasvim prirodno da postojanje različitih jezika omogućuje razvrstavanje književnih djela prema toj građi, tj. prema onom jeziku na kojem je pojedino književno djelo ostvareno. U tom smislu govorimo o francuskoj književnosti kao književnosti na francuskom jeziku, o književnosti engleskog jezičnog izraza, o latinskoj književnosti itd. Srodno tom razvrstavanju je i razvrstavanje književnosti prema nacionalnim književnostima, razvrstavanje koje je vođeno s uvjerenjem da se određeno nacionalno zajedništvo izražava u književnosti na takav način da to može imati prednost čak i pred zajedništvom jezika. U tom smislu govorimo npr. o engleskoj književnosti i o književnosti SAD kao o dvjema književnostima. Klasifikacija po nacijama, međutim, znatno je složenija od klasifikacije prema jezicima, jer se unutar takvog načela klasificiranja javlja niz problema vezanih kako s određenjem nacije tako i s prvenstvom koje u nekom slučaju treba dati ovom ili onom: je li npr. književnost pisana latinskim jezikom unutar hrvatske književnosti srodnija latinskoj književnosti (načelo jezika) ili hrvatskoj književnosti (načelo nacionalne pripadnosti)?

Drugo je načelo razvrstavanja književnosti prema autorima, grupama autora ili po nečemu srodnih autora. Autor je, naime, »djelatni uzrok« nastanka književnog djela te je prirodno da književna djela jednog autora nose neke zajedničke karakteristike, takve karakteristike koje mogu biti važne za određen tip znanstvenog proučavanja. Govorimo stoga o Matoševu opusu (prema latinskom *opus,* djelo), o Goetheovu opusu, o opusu Miroslava Krleže itd. kada želimo naglasiti da se sva raznovrsna književna djela tih autora ipak mogu staviti u jednu grupu. Na sličan način mogu se autori iste generacije, neke književne škole ili naprosto istog vremenskog razdoblja shvatiti kao srodna grupa koja čini dovoljno načelo klasifikacije. Tada govorimo

npr. o književnosti izgubljene generacije, o književnosti simbolizma, o književnosti hrvatske moderne i sl., premda se u tim slučajevima redovno u klasifikaciji pojavljuju i neki drugi kriteriji razlikovanja pored kriterija »djelatnog uzroka«.

Treće je načelo razlikovanja književnih djela klasifikacija prema namjeni, tj. svrstavanje književnih djela u pojedine grupe prema nekoj njihovoj zajedničkoj svrsi koju žele ostvariti. Naravno da je, doduše, najdublja namjena sve književnosti ostvarenje umjetnosti, ali to ne znači da nije moguće razlikovati i neke posebne namjene pojedinih književnih djela, takve namjene koje ipak ne isključuju bitnu umjetničku namjenu i ne čine ta djela nečim što spada u druge jezične djelatnosti, a ne u književnost. Prihvativši to načelo, uvjetno možemo govoriti napose o poučnoj književnosti, o književnosti namijenjenoj djeci, o zabavnoj književnosti i sl.

I konačno, četvrto načelo je načelo razlikovanja književnih djela odnosno svrstavanja književnih djela u pojedine grupe prema najšire shvaćenom obliku. Oblikom se razlikuju ep od poslovice, dramski tekst od lirske pjesme, stihovi od proze itd., bez obzira na jezik u kojem su ta djela ostvarena, bez obzira na vremensko razdoblje u kojem su nastala, bez obzira na autore koji su ih stvorili i bez obzira na neke posebne namjene radi kojih su nastala. Naravno, riječ »oblik« ovdje valja shvatiti veoma široko. Oblik ne znači tek neki vanjski način izražavanja, način kako je nešto rečeno, nego se oblik duboko prožima i s onim što je u djelu rečeno. No, upravo zbog teškoća u tome kako valja točno odrediti što zapravo čini oblik književnih djela i kako valja shvatiti oblik kao načelo razvrstavanja, a također zbog posebne važnosti koju za teoriju književnosti ima oblikovno načelo klasifikacije književnosti, klasifikacija književnosti prema oblicima mora biti temeljitije prikazana.

Osim tih općih načela klasifikacije može se uvesti i razlikovanje između sinkronijske i dijakronijske klasifikacije, u skladu s razlikovanjem između sinkronije i dijakronije koje je uvela strukturalna lingvistika. Sinkronija se, naime, odnosi na razmatranje pojava prvenstveno sa stajališta njihova istovremenog postojanja u nekom sustavu, a dijakronija na razmatranje sa stajališta njihovog slijeda i razvoja u vremenu. Tako se u teoriji književnosti klasifikacija književnosti obavlja sa stajališta cjelokupne književnosti, koja se uzima



u obzir kada se raspravlja, recimo, o nekim temeljnim književnim rodovima i vrstama, dok se u povijesti književnosti razvrstavanje provodi s aspekta koji se odnosi na slijed pojavljivanja književnih djela u vremenu. Dakako, dijakronijska i sinkronijska perspektiva ne mogu se posve odvojiti, jer i teorija književnosti mora voditi računa o pojavljivanju i razvoju pojedinih književnih vrsta u vremenu, a razvrstavanje književnosti u književne epohe, razdoblja i pravce itekako je upućeno na književnoteorijsku problematiku određenja prirode književnosti, te na analize i tumačenja književnih djela. Ipak, uvođenje razlike između sinkronijske i dijakronijske klasifikacije može pomoći jasnijem sagledavanju cjelokupnog problema klasifikacije književnosti, pa ćemo najprije razmotriti pojmove vezane prvenstveno za jednu, a tek nakon toga za drugu perspektivu.

## USMENA I PISANA KNJIŽEVNOST

Iako se ne može povezati dokraja ni s jednim od navedenih načela klasifikacije, razlikovanje između usmene i pisane književnosti treba posebno razmotriti zbog važnosti koju ono ima za studij načina na koji se književnost razvija u pojedinim društvenim sredinama i u pojedinim povijesnim razdobljima. Usmena književnost, kao što i sama riječ kaže, prenosi se i razvija u sredinama koje ne poznaju pismo ili se pismom zbog bilo kakvih razloga ne služe radi prenošenja književnih djela. S obzirom na izuzetnu važnost koju ima način na koji se književna djela prenose od autora do publike za funkciju književnosti u društvenom životu, za njen razvoj i za njen »život« u svakom smislu, usmena se književnost može umnogome suprotstaviti onoj književnosti koja se isključivo ili pretežno služi pismom, koja se ne govori nego se zapisuje, koja se ne sluša nego se čita.

Usmena književnost, treba prije svega istaknuti, doživjela je svoj najveći procvat u vremenima kada pismenost bijaše nepoznata ili veoma rijetka te ona u neku ruku prethodi pisanoj književnosti, ali se usmena književnost zadržava i razvija i u pojedinim sredinama odnosno zajednicama gdje je pismenost rjeđa nego u drugim sredinama (npr. u seoskim sredinama nasuprot gradskim). Ona, zatim, također postoji i u sredinama odnosno zajednicama gdje je pismenost razvijena, ali tada kao neki drugi vid književnosti, takav vid književnosti koji, za razliku

od pisane književnosti, zadovoljava ponešto drugačije potrebe (npr. suvremeni vicevi, anegdote i sl.). Prirodno je da je pri tome najvažnija za proučavanje književnosti ona usmena književnost koja u životu svakog naroda izražava prvotno narodno stvaralaštvo, stvaralaštvo velikih zajednica u kojima pismenost bijaše izuzetno rijetka (upravo se takva književnost u nas najčešće naziva **narodnom književnošću**). Ali i proučavanje suvremenih oblika usmenog književnog stvaralaštva može baciti mnogo svjetla i na studij književnosti u cjelini, jer baš i ti tzv. **niži književni oblici** u mnogo čemu omogućuju razumijevanje načina na koji se književnost pojavljuje u nekom svom temeljnom vidu i obliku kao sastavni dio ljudskog života.

Usmena književnost nastala u zajednicama gdje je pismenost nepoznata ili gdje ona pripada tek rijetkim pojedincima razvila se na način koji je veoma različit od načina na koji se razvija pisana književnost uglavnom zbog tri osnovna razloga: 1. jer se odsutnost pisma kojim se zapisuje jednom stvoreno književno djelo prirodno odražava čak i na sâm pojam onog što će vrijediti kao književno djelo, 2. jer književnost namijenjena isključivo slušanju mora uvažiti posljedice za razumijevanje koje proizlaze iz pretežno jednokratnog slušanja i 3. jer je uloga, zadatak i značenje onog što se isključivo pripovijeda, pjeva ili recitira, u određenoj društvenoj sredini drugačije od uloge, zadatka i značenja knjige.

Što se tiče prvog razloga, treba reći da usmena književnost ne poznaje tekst u onom istom smislu u kojem govorimo o tekstu pisane književnosti. Usmena književna djela, osobito ona većeg opsega, kao epovi, epske pjesme ili pripovijetke, poznajemo danas većinom u više varijanata, što upozorava kako pjevač ili pripovjedač govori određeno književno djelo ne smatrajući posebno važnim da li od riječi do riječi ponavlja doslovno napamet naučen tekst, nego tekst do određene mjere mijenja prema prilikama izvedbe i stupnju vlastita umijeća, ne umanjujući time načelno umjetnički učinak njegova izlaganja. To je opet moguće zato što se usmena književna djela oblikuju velikim dijelom na temelju određenih **formula**, **formulaičnih izraza** i **okvirnih uzoraka** za koje nisu bitna manja premještanja, gomilanja, promjene u rasporedu i slično, nego je bitno što određenim temama odgovaraju određeni načini izražavanja, koji se do neke mjere mogu sasvim slobodno slagati i premještati unutar nečeg što je zapravo, okvirno rečeno, jedno te isto djelo. To, naravno, ne znači kako u usmenim



bajkama npr., nema boljih i lošijih varijanata, niti to znači da neke pojedinosti pojedini pripovjedač uspješnije, a neki manje uspješno iskorištava i uvodi u tekst. To znači samo da osnovna stvaralačka tehnika u usmenoj književnosti nije istovjetna s tehnikom stvaranja u pisanoj književnosti, te da za razumijevanje usmene književnosti valja imati na umu kako je cjelokupna civilizacija zasnovana na pismenosti različita od civilizacije u kojoj pismenost nema odlučujuću ulogu. Ne smiju se tako jednostavno prenositi kriteriji civilizacije pismenosti, što se odražavaju i u proučavanju pisane književnosti, na usmenu književnost, koja vlastitu izvanrednu ulogu u onoj sredini u kojoj raste i cvjeta dobiva upravo zato što odgovara pretpismenom komuniciranju i time određenom, tome odgovarajućem, razumijevanju svijeta i života.

Drugi razlog govori o tome da čak i ono književno djelo koje bi bilo napisano, ako bi bilo napisano da se isključivo usmenim putem prenosi publici, mora uvažavati određene razlike koje proizlaze naprosto iz razlika između usmenog i pisanog govora. Stvaratelj usmenih književnih djela naprosto mora uvažavati tu razliku, jer u suprotnom njegovo djelo slušatelji neće prihvatiti i prenositi dalje. Tako on i zbog toga mora uvoditi npr. određena ponavljanja ili već poznate formule koje olakšavaju shvaćanje i pamćenje. On, nadalje, mora izbjegavati određene originalne izraze i složene postupke književnog oblikovanja koji se teže usvajaju u jednokratnom slušanju, mora paziti da mu kompozicija bude pregledna i tradicijom već utvrđena, da stihove pravi prema shemama koje su naprosto »u uhu« slušatelja i sl.

Treći razlog svodi se ponovno na razumijevanje cjeline društvenih uvjeta u kojima izrasta i razvija se usmena književnost. Usmena književnost velikim je svojim dijelom dio obreda ili je barem u najužoj vezi s obredima: u strogo određenim prilikama slušaju se pjesme ili bajke, govore se poslovice, postavljaju se zagonetke i sl. Zato je u nekim kulturama, osobito onima koje bez prava razloga nazivamo primitivnim, usmena književnost u cijelosti uključena u odvijanje društvenog života. Uloga knjige pjesama koja stoji u biblioteci na raspolaganju ljubiteljima poezije, ili pak učenicima kojima je književnost nastavni predmet, u tom je smislu prirodno različita od uloge poezije koju pojedinci čuvaju u pamćenju da bi se njome koristili u onim životnim prilikama kada to nepisani zakon kolektivnog odvijanja života zahtijeva. Ne treba, doduše, misliti da je usmena književnost

neka narodna književnost u smislu da je ona isključivo kolektivna tvorevina, kako je to smatrao romantizam, a da je pisana književnost isključivo tvorevina pojedinaca, namijenjena pojedincima, ali treba imati na umu da je usmena poezija uvjetovana izražavanjem drugačijeg, i svakako više kolektivnog, načina života no što je život modernog, u mnogo čemu naglašeno individualiziranog doba. Život književnosti koja postoji u knjigama i život književnosti koja postoji isključivo u živom govoru, pa nema utvrđenog teksta, ne mogu biti isti.

Zbog toga danas preteže shvaćanje kako su usmena i pisana književnost dva posve različita vida jezičnog stvaralaštva. No, to dakako ne znači da se njihovi uzajamni dodiri, veze i utjecaji mogu zanemariti, a u mnogim slučajevima nema razloga da i usmenu i pisanu književnost ne razmatramo s aspekta koji im je zajednički, a taj se prije svega odnosi na moć jezičnog stvaralaštva. To dopušta da u općoj klasifikaciji usmena književna djela često razmatramo i u okvirima rodova i vrsta koji su izvedeni prema pisanoj književnosti, pri čemu ne smijemo izgubiti iz vida da usmena književnost u cjelini, pa tako i usmene književne vrste, postoje, razvijaju se i djeluju uvelike drugačije no što je to slučaj u pisanoj književnosti.

## POJAM KNJIŽEVNE VRSTE

Razvrstavanje književnih djela prema obliku, rekosmo, najteži je i ujedno najvažniji zadatak klasifikacije književnosti. Bez razumijevanja književnih rodova i vrsta, naime, nema razumijevanja književnosti, jer su oblici u kojima se pojavljuju književna djela često od presudne važnosti za shvaćanje i doživljavanje književnosti. Suočeni s književnim tekstom mi tako nikada ne prihvaćamo taj tekst naprosto kao književnost. Mi ga uvijek čitamo kao roman, kao novelu, kao sonet ili kao dramu; ukratko: čitamo svako književno djelo u okviru nekog shvaćanja književne vrste kojoj ono pripada ili kojoj smatramo da ono pripada.

To, dakako, ne znači da književne vrste valja shvatiti onako kako ih je shvaćala stara retorika, tj. kao određene unaprijed zadane uzorke prema kojima se »pravi« književno djelo. Teorije prema kojima su književne vrste nešto poput kalupa koji služe za oblikovanje književnih djela pripadaju prošlosti. Suvremeni književnik ne stvara književno djelo imajući na umu uzorne književne vrste, niti suvremeni čitatelj



tako čita književno djelo da u njemu traži isključivo način kako je pisac uspio ostvariti neki od prije poznati i utvrđeni književni oblik. Ipak, određeni zakoni oblikovanja književnih djela nisu danas manje prisutni ili manje djelotvorni nego u prošlosti. Razlika prema prošlosti samo je u tome što danas književne vrste ne predstavljaju unaprijed određene i utvrđene, tj. propisane oblike u kojima se jedino može ostvariti književno djelo, nego što književne vrste predstavljaju **okvirno zadane uvjete** unutar kojih se stvaraju nova i originalna književna djela. Književna djela danas nastaju u nekom odnosu prema zadanoj tradiciji književne vrste, s jedne strane, i u odnosu prema potrebi originalnosti, uz cijenu rušenja oblikovnih načela tradicionalnih vrsta, s druge strane. Književne vrste mogu se danas do neke mjere mijenjati i isprepletati, ali pri tome neki okviri književnih vrsta ipak ostaju. Relativna samostalnost književnih vrsta može se tako zapaziti ne samo u prošlosti nego i u suvremenoj književnoj proizvodnji. No upravo zato i pitanje: Što je zapravo književna vrsta? nije tek teorijsko pitanje klasifikacije književnosti nego ono zadire i u razumijevanje prakse suvremene književne proizvodnje.

Sigurno je samo jedno: i pisac, i čitatelj, i teoretičar književnosti čak posve neposredno razlikuju ep od romana, lirsku pjesmu od komedije, vic od tragedije, novelu od soneta. To znači da pripadnost određenih književnih djela nekoj grupi sličnih djela nitko ne može osporavati, ali ta činjenica, činjenica da postoje grupe sličnih djela, još ne govori o tome kakve su te sličnosti i jesu li one dovoljan razlog da se utvrde oblikovna načela pojedinih književnih grupa.

Jedan od mogućih odgovora na pitanje o prirodi književnih vrsta zasnovan je na širokom i prilično neodređenom pojmu sličnosti. On glasi: književna je vrsta g r u p a s l i č n i h d j e l a, takvih književnih djela u kojima se ponavljaju neke manje-više stalne osobine. Književna su djela dugačka ili kratka, pisana su u stihu ili prozi, namijenjena su prikazivanju ili pak posjeduju neki stalni vanjski oblik koji se može npr. izraziti tiskom. Prema tim osobinama, smatra se u tom okviru, sudimo je li nešto roman, novela, ep, tragedija ili sonet. Taj je odgovor u određenoj mjeri točan, ali on ostavlja otvorena dalja pitanja o prirodi sličnosti prema kojoj svrstavamo književna djela u određene grupe. Tu je lako zapaziti da govoreći o književnim vrstama, redovno zapravo imamo na umu različite vrste sličnosti. Na drugačijem načelu zasniva se sličnost onih djela koja okupljamo u zajedničku vrstu

**sonet**, na drugačijem pak onih koja okupljamo u grupu **tragedija**. Nadalje, teško je zaključiti kako treba dalje obaviti klasifikaciju u neke veće skupine: što grupe sličnih djela obuhvaćaju veći broj djela, to one njihove osobine koje ih ujedinjuju postaju neodređenije. Ako roman npr. treba značiti samo veliko prozno djelo, od svih osobina ostala je samo »proza« i »veličina«, a prema tim se osobinama ne razlikuje roman, npr., od znanstvene rasprave.

Drugi je odgovor da književne vrste treba razmatrati kao neke idealne tipove uobličavanja književnih djela. Dok se u prvom slučaju polazi od pojedinačnih književnih djela koje razvrstavamo u pojedine grupe sličnih djela, pa zatim te grupe u još veće skupine, u tom drugom slučaju polazimo od pretpostavke o nekim velikim skupinama književnih djela koje čine neke temeljne načine književnog oblikovanja, pa zatim te skupine dijelimo na pojedine književne vrste. Teoriji književnih vrsta u smislu skupina sličnih književnih djela zato se u nekoj mjeri može suprotstaviti teorija književnih rodova.

Valja, međutim, još upozoriti i na različite nazive kojima se označuje književna vrsta, jer to često izaziva nesporazume. U nas se uglavnom **književna vrsta** (ili: **žanr**) razlikuje od književnog roda tako da se »rod« smatra širim pojmom od »vrste« (književni rodovi tada se dijele na pojedine književne vrste u skladu s teorijom rodova, koju ćemo objasniti u idućem poglavlju). U tom okviru upotrebljava se i naziv »podvrsta« za pojam uži od vrste: epika je npr. rod, roman je vrsta, a povijesni roman podvrsta romana. Ponekad se pak naziv »književni rod« upotrebljava istoznačno s nazivom »žanr« i tada se ne prihvaća stupnjevanje: rod, vrsta, podvrsta, nego se govori samo o književnim rodovima (odnosno žanrovima) u koje spadaju, npr. ep, roman, novela i sl., pa i povijesni roman, roman struje svijesti i poema, npr., pri čemu nazivi »proza« ili »poezija« označuju samo grupu sličnih rodova odnosno žanrova. U značenju koje je teško odvojiti od značenja književne vrste upotrebljavaju se često i nazivi »oblik« (npr. »jednostavni oblik« ili »stalni oblik«) te »tip«, s time što književni oblik nešto više naglašava vanjsku organizaciju (sonet je npr. stalni oblik), a tip redovno pretpostavlja neka opća načela oblikovanja kao što će to biti objašnjeno u idućem poglavlju povodom književnih rodova.



## KNJIŽEVNI RODOVI

Učenja o književnim rodovima najčešće se zasnivaju na uvjerenju o postojanju nekih temeljnih načina književnog izražavanja, odnosno nekih osnovnih mogućnosti jezičnog oblikovanja, ili pak na uvjerenju o postojanju nekih tipova mogućeg odnosa prema svijetu i životu. Tako je posebno u njemačkoj filozofiji i književnoj kritici u osamnaestom i devetnaestom stoljeću široko razvijeno učenje o tri osnovna književna roda, o epici (prema grčkom *épos,* riječ, pjesnička pripovijest), lirici (prema grčkom *lýra*, lira, vrsta glazbenog instrumenta) i dramatici (prema grčkom *drâma*, radnja). J. W. Goethe smatrao je npr., da su ta tri književna roda »prirodni oblici pjesništva«, a G. W. F. Hegel povezao je liriku s izražavanjem subjektivnosti, epiku s objektivnošću, dok je dramatiku smatrao sintezom obojega. Epika tako, smatra Hegel, objektivno prikazuje određene događaje, lirika izražava subjektivne osjećaje i misli, a dramatika preko prikazane akcije povezuje vanjsko, objektivno događanje sa subjektivnim ljudskim ciljevima odnosno namjerama.

Na temelju takvih shvaćanja razrađeno je učenje koje je u novije vrijeme preuzeo, i na svojevrstan način razradio, njemački teoretičar književnosti Emil Staiger. Prema Staigerovu mišljenju lirika, epika i dramatika, svaka na svoj način, izražavaju temeljne ljudske mogućnosti jezičnog izražavanja. Svakoj od njih u temelju je određeni stil. Lirskom stilu pripada određeni sklad između zvuka riječi i njihova značenja; lirika se u neku ruku približava glazbi i njena je osnovna odlika takav način izražavanja u kojem nestaju razlike između pojedinca i svijeta, između izvana i iznutra, između subjektivnog i objektivnog, između »ja« i »ne-ja«. Epici pripada objektivnost i širina pripovijedanja, koje svoj smisao i svrhu nalazi u opisivanju čitavog jednog svijeta, dok se dramatika zasniva na sukobu između određenih stavova pojedinaca ili sukobu između onog što jest i što treba biti. Epika, lirika i dramatika odgovaraju zato, prema Staigerovu mišljenju, području osjećajnosti, slikovitosti i logičnosti; one, također, izražavaju nešto što se može načelno izraziti ili slogom (lirika), nešto što se može izraziti najmanje riječju (epika), ili pak ono što se može izraziti tek rečenicom (dramatika). I sami slogovi, naime, zbog igre zvuka i smisla imaju u lirici presudno značenje; riječ, opet, kao nosilac određene slike bitna je za epiku koja »slika svijet«, a za dramu je potrebna rečenica kao izraz

nečijeg smislenog stava, koji se u drami može sukobiti s nekim drugim stavom, i tako ostvariti izraz sukoba pojedinih karaktera ili izraz sukoba čovjeka i njegovih moralnih načela npr. s društvom u cjelini.

Takve i slične teorije književnih rodova pretpostavljaju, dakle, da se cjelokupno područje književnosti može razvrstati prema navedenim rodovima, ali ne na takav način da bi svako književno djelo moralo bez iznimaka pripadati jednom književnom rodu, nego na takav način što postojeća književna djela ostvaruju najčešće samo jedan, ali ponekad i dva, pa čak i sva tri temeljna oblika književnog izražavanja. Lirika, epika i dramatika u okviru takvih teorija shvaćene su kao idealni tipovi književnog izražavanja, kao takvi tipovi koji omogućuju snalaženje u carstvu književnih djela, ali ne ujedno i bezuvjetno svrstavanje svakog pojedinog književnog djela. U okviru takve tipologije najčešće se ipak svaki od navedenih rodova dalje dijeli na pojedine manje grupe, koje se zatim opet dijele na pojedine književne vrste. Tako se područje epike dijeli na **epiku u prozi** i **epiku u stihu**. U epiku u prozi svrstavaju se onda pojedine prozne vrste: roman, novela i pripovijetka npr., a u epiku u stihu ep i epske pjesme npr. U liriku svrstavaju se pojedine lirske vrste kao elegija, oda, i himna npr., a u dramatiku uglavnom tragedija, komedija i drama u užem smislu riječi (riječ »drama« upotrebljava se i za oznaku dramatike).

Mnogi suvremeni teoretičari književnosti pored navedena tri književna roda spominju i četvrti, didaktiku (prema grčkom *didaktikós,* poučan). Didaktika kao poseban književni rod, odnosno, po nekima, kao posebna skupina književnih vrsta, trebala bi okupiti ona književna djela koja su na prijelazu između književnosti i znanosti, odnosno ona književna djela koja pored umjetničkih kvaliteta imaju i posebnu namjenu: ona žele poučavati. Drugi teoretičari drže da didaktiku ne valja smatrati posebnim književnim rodom, pa ni nekom općom skupinom književnih djela, ali upozoravaju na postojanje tzv. književno-znanstvenih vrsta. Među takvim vrstama danas se posebno ističe esej, te se često i čitava skupina književno-znanstvenih vrsta naziva **esejistikom**. Pored toga upotrebljava se često i naziv publicistika (prema latinskom *publicus,* javni) kojim se označuje praktična, primijenjena djelatnost pisanja radi informiranja javnosti, odgoja ili zabave. U publicistiku u užem smislu ubraja se razgranata književna djelatnost koju prenose novine, te brošure i knjige koje zadovoljavaju uglavnom potrebe trenutka. U širem smislu, međutim,



u publicistiku se ubrajaju i književno-znanstvene vrste, te brojne književne vrste koje su doduše nastale i razvijaju se u okviru dnevnog tiska, ali koje također na određeni način nadilaze potrebe trenutka i u manjoj ili većoj mjeri predstavljaju ostvarenja umjetničke književnosti.

Različita učenja o književnim rodovima nesumnjivo obogaćuju razumijevanje književnosti i pružaju mnoge važne spoznaje za klasifikaciju u književnosti. Poznavanje osobina lirike, epike i dramatike često je korisno za analizu književnih djela, a povezivanje književnog izražavanja s nekim općim mogućnostima ljudskog izražavanja proširuje shvaćanje prirode književnosti. Ne smije se, međutim, zaboraviti da pojednostavnjeno dijeljenje književnosti na tri ili četiri roda, koji se zatim dalje dijele na književne vrste, može skrenuti pažnju s proučavanja bogatstva književnih vrsta, takvog bogatstva koje je mnogo veće no što se to može činiti s aspekta bilo kakve općenite klasifikacije. Proučavanje književnih vrsta stoga treba imati u vidu kako aspekte rodova, tako i aspekte oblikovanja pojedinih književnih vrsta unutar klasifikacije koja ne ide samo za utvrđivanjem idealnih tipova; unutar takve klasifikacije, naime, koja želi ustanoviti oblikovna načela pojedinih književnih vrsta u sustavu svih pojedinih vrsta nekog vremena, ili pak u razvoju svake pojedine književne vrste napose.

## POEZIJA, PROZA I DRAMA

Osim razlikovanja pojedinih književnih vrsta, u proučavanju književnosti izuzetnu važnost ima i razlika između poezije i proze. Na prvi pogled čini se da je ta razlika istovjetna s razlikom između proze i stihova, na što uostalom upućuju i same riječi, kao što smo to objasnili u glavi o versifikaciji. Razlikovanje između poezije i proze, međutim, ipak se u cijelosti ne može poistovjetiti s razlikovanjem između proze i stihova. Proučavanjem stihova stoga se i bavi teorija stiha ili versifikacija, a razlikovanje poezije i proze jedan je od problema klasifikacije književnosti.

Dakako, pri tome nije nipošto slučajno što se poezija ostvaruje uglavnom u stihovima; što je stih, tako reći, prirodni oblik poezije i što poetska književna djela koja nisu pisana u stihovima nazivamo prilično neprikladnim i protuslovnim nazivima, kao »poetska proza« ili »pjesma u prozi«. Ti su nazivi nastali uglavnom zbog shvaćanja da

se samo jedan određen način pravljenja stihova može smatrati poezijom, pa su poezija i proza dva odvojena sustava bez mogućnosti prijelaza. Razlika između poezije i proze, međutim, nije apsolutna. Upravo kao i u razlikovanju umjetničke i neumjetničke književnosti, ona se ne može utvrditi isključivo analizom tekstova. Svaki tekst nosi u sebi u nekoj mjeri mogućnost da bude shvaćen i kao poezija i kao proza, premda, naravno, neki tekstovi uvelike upućuju na jedan, neki pak na drugi sustav, a postoje također tekstovi koji se mogu prihvatiti podjednako na oba načina. Zbog toga tek ako imamo na umu kako određene karakteristike tekstova, tako i okvirne mogućnosti njihova prihvaćanja kod čitatelja, možemo razliku između poezije i proze shvatiti kao razliku između dva tipa umjetničke književnosti.

Poezija je takav tip u kojem posebno pazimo na one osobitosti jezika koje proizlaze iz činjenice da riječi, osim toga što nešto označavaju, imaju i neku samostalnu »vrijednost« kao riječi koje nekako »zvuče«, nekako »izgledaju« kada su napisane i nešto »jesu« naprosto kao riječi. Ako se riječi organiziraju na takav način da se međusobno ne povezuju isključivo vezama njihovih izravnih značenja, nego i nekim svojim zvučnim osobinama (npr. rimama), nekim ritmičkim vezama koje nisu ovisne o prirodnom ritmu govora, te na taj način upravljaju razumijevanje u pravcu asocijacija neuobičajenih u svakodnevnom sporazumijevanju, nužno se pojavljuje poezija. Poezija, tako, kao da zahtijeva da se potpuno oslobodimo navike svakodnevnog služenja riječima. Ona traži da smisao rečenoga ne bude ostvaren na temelju izravnih smislenih veza između riječi kao pukih oznaka, nego da se ostvaruje na najširem području dojmova i sugestija koje izaziva jezik u svim svojim dimenzijama. Zato i najmanje nijanse u rasporedu riječi u pjesmi imaju u poeziji često odlučujuće značenje, zato ritam i glazba govora postaju signali smisla; zato je poezija jedan način govora u kojem se izražava neka vrsta »poetske istine« koju je nemoguće izdvojiti, makar i samo uvjetno, od »načina na koji je ona rečena«. Tako, npr., stihove:

Čovječe pazi
da ne ideš malen
ispod zvijezda!

A. B. Šimić: *Opomena*



ne možemo »prepričati« u smislu da »svojim riječima« kažemo što oni sadržavaju. Sa stajališta doslovnog značenja riječi oni su naprosto besmisleni: oni ne znače ništa ako ih valja shvatiti kao neko upozorenje npr. da pazimo kako treba hodati u noći bez mjesečine. Svoj smisao oni dobivaju tek unutar pjesme koja govori također ritmom i zvukom, »premještajući« tako uobičajena značenja riječi, i upućujući tako čitatelja na najšire asocijativne sklopove vezane s njegovim iskustvom o sudbini čovjeka kao ljudskog bića, svjesnog vlastite veličine i vlastite neznatnosti pred beskonačnošću prirode.

Drugi je tip, proza, onaj u kojem, doduše, jednako tako pazimo na posebna svojstva jezika, u kojem također ne ostvarujemo smisao rečenog na temelju neke stvarne situacije nego na temelju cjeline vlastitog iskustva, ali ipak riječi prvenstveno prihvaćamo preko njihova izravnog značenja, te istom na temelju njihova izravnog značenja zamišljamo određeni imaginarni svijet književnog djela. Prozu, naime, čitamo tako da nam nije neophodna koncentracija na sve nijanse jezičnog izražavanja. Jezik proze bliži je onom jeziku kojim se svaki dan služimo, a također i onom jeziku kojim izražavamo znanstveno iskustvo svijeta. Prozna se djela tako do neke mjere mogu prepričati. Naravno, prepričavanje proznih djela ne smijemo shvatiti kao da je moguće nekako drugačije, »svojim riječima«, na primjer, izraziti sve ono što književno djelo izražava, ali u prepričavanju ipak se krećemo u okvirima svijeta umjetničkog djela. Zbog toga se proza do neke mjere može sasvim uspjelo prevoditi, dok je poezija načelno neprevodiva. Uspjeli prijevod poetskog djela samo je prepjev kao novo umjetničko djelo nastalo na temelju nekog drugog djela, jer se nijanse o kojima bitno ovisi razumijevanje poetskog jezika naprosto ne mogu prevesti s jednog jezika na drugi. Prozna djela, zbog navedenih osobina, ne moraju nužno mnogo izgubiti u prijevodu; npr. prijevod *Braće Karamazova* može sačuvati gotovo sve vrijednosti originala.

Shvaćeno na takav način, razlikovanje između poezije i proze kao dva tipa književnog izražavanja prirodno se povezuje s činjenicom da se poezija ostvaruje uglavnom u stihovima, a i s činjenicom da proza, kao način izražavanja suprotstavljen stihovima, odgovara pored umjetnosti i običnom govoru i znanosti odnosno filozofiji. A to opet omogućuje da se poezija shvati kao velika skupina književnih djela koja posjeduju određene opće karakteristike zamjetljive i na tekstovima, odnosno kao skupina sličnih književnih vrsta. Tako shvaćeni nazivi

»poezija« i »proza« olakšavaju klasifikaciju književnosti, pogotovo ako i d r a m u shvatimo kao treći opći način književnog izražavanja, odnosno kao treću veliku skupinu književnih vrsta.

Dramu, doduše, ne možemo razmatrati potpuno na isti način kao poeziju i prozu, jer se dramski tekstovi mogu ostvarivati i kao poezija i kao proza (postoje poetske drame, pisane u stihovima, kao i drame pisane u prozi). Ipak, određene izrazite osobitosti drame dopuštaju da o drami govorimo usporedo s poezijom i prozom, te da je shvatimo kao zasebnu skupinu književnih djela, skupinu takvih djela koja možemo razlikovati, čak i načelno, od onih koja svrstavamo u grupu proznih djela. Osobitost dramske književnosti proizlazi, pri tome, iz nerazlučive veze drame i kazališta. Dramska se književnost na osobit način »prenosi« publici. Ona je tekst namijenjen izvođenju na pozornici, tekst koji se ostvaruje kao umjetničko djelo djelovanjem glumaca na sceni. To zahtijeva da i dramski tekstovi budu pisani na poseban način: u osnovi tako da su naznačeni likovi i ocrtana scena, uz navode što pojedini likovi govore. Uz to svi načini jezičnog oblikovanja moraju biti određeni onim zahtjevima koje postavlja živi govor glumaca na sceni.

Naravno, uvjetovanost drame scenom te vezu drame i kazališta ne treba shvatiti suviše usko, u tom smislu npr., da dramski tekst nema nikakav vlastiti život bez kazališta, ili npr., da određenim načinima izražavanja, koji se ostvaruju u dramskim tekstovima, ne treba priznati nikakvu samostalnost ni umjetničku vrijednost neovisno o scenskoj izvedbi. Nema sumnje, dramski oblik teksta pogoduje određenim načinima književnog oblikovanja i bez obzira na to da li se tako oblikovane tvorevine ostvaruju na sceni ili se one ne mogu stvarno »postaviti na pozornicu«. Isto tako nema sumnje da možemo govoriti o karakteristikama drame i tada kada nije riječ o dramama u smislu dramskih tekstova. S jedne strane, i u životnim situacijama može se govoriti o dramatičnosti, a dramske napetosti ima često mnogo i u romanima ili novelama, dok, s druge strane, i čista poezija može na određeni način dobiti oblik dramskog teksta. Ipak, u najširem smislu iskonska veza drame i kazališta utemeljuje sve oblike dramske književnosti, presudno djelujući na osnovni oblik dramskih tekstova, a to nam daje pravo da dramu razmatramo zasebno, pored poezije i proze.



## ZABAVNA KNJIŽEVNOST

Način na koji se razvija suvremena književnost zahtijeva da se osim navedenih opreka između usmene i pisane književnosti, te razlika između književnih rodova odnosno između poezije, proze i drame, razmotri i razlikovanje između tzv. zabavne književnosti i one književnosti koja, zahvaljujući svojim umjetničkim i kulturnim vrijednostima, ne služi isključivo zabavi. To znači da treba razmotriti što je zapravo z a b a v n a k n j i ž e v n o s t i kako se ona, kao posebna vrsta književnosti, uklapa u sustav suvremenih književnih vrsta i tipova.

Nema nikakve sumnje da danas zabavna književnost čini neku posebnu vrstu književnosti, takvu vrstu koja uglavnom zadovoljava potrebu za zabavom određenih slojeva čitatelja, i da zabavna književnost u sklopu svega onog što danas čini književnost igra ulogu koju ne smijemo zanemariti, ako zbog ičega a ono zbog količine zabavne proizvodnje i brojnosti publike koja se isključivo ili djelomično koristi tom proizvodnjom. Proučavanje zabavne književnosti pri tome ima, naravno, i šire, ne samo književnoteorijsko značenje, pa čak i određenu važnost za razumijevanje suvremene civilizacije. Pojava zabavne književnosti, vrijednosti koje zabavna književnost ostvaruje i one vrijednosti koje ona ne može ili ne želi ostvariti, njena odgojno-obrazovna uloga i u njoj prisutan pogled na svijet, a prije svega razlozi njena golema uspjeha kod publike, tako su predmet interesa psihologa, povjesničara, sociologa, pedagoga i filozofa. Za teoriju književnosti, u sklopu mogućih problema koji se pojavljuju u proučavanju zabavne književnosti, ipak su od najveće važnosti samo pitanja o strukturnim osobinama zabavnih tekstova, o pojedinim vrstama zabavne književnosti i o uzajamnim odnosima zabavne književnosti s onom književnošću koja nije isključivo zabavna.

U tom smislu, opet, treba reći da uzajamni odnosi zabavne i ozbiljne književnosti uvjetuju na određeni način i strukturne osobine zabavnih tekstova, pa i pojedine vrste zabavne književnosti. Što se, naime, književna proizvodnja više specijalizira u odnosu prema zahtjevima publike, jače dolaze do izražaja u jednom tipu proizvodnje upravo one karakteristike koje zadovoljavaju neke posebne slojeve publike ili, unutar šireg kruga publike, neke posebne zahtjeve. »Zabavnost« postaje tako osobina koja nastaje u suprotnosti prema »dosadnosti« onih tekstova koje čitatelj ne razumije ili ih nije sposoban prihvatiti kao

umjetnost, te zabavni tekstovi njeguju određen tip izražavanja koji ne zahtijeva ni velik napor, ni osobito obrazovanje, niti pak naročitu osjetljivost za umjetnički način izražavanja. Djela zabavne književnosti tako nastoje da isključivo i pod svaku cijenu zabavljaju čitatelje.

Način na koji se u zabavnoj književnosti zabavljaju čitatelji određen je lakoći čitanja, potrebi da se čitatelj ne zamara ni u misaonom ni u osjećajnom pogledu, te potrebi da se izbjegne dosada uvjetovana sličnošću s manje-više ustaljenim ritmom svagdašnjeg života. Zbog toga se u svim tekstovima uglavnom ponavljaju uobičajene sheme karakternih osobina likova i njihovih postupaka, teži se logički jasnom zapletu i raspletu, koji se mogu pratiti bez udubljivanja u djelo, i nizanju onih scena koje su u nekoj suprotnosti prema svagdašnjem životu. I određen stupanj naivnosti potreban je u svim djelima zabavne književnosti. Bez njega jedva da bi bilo tako lako osvojiti mnogobrojnu i raznoliku publiku. Izraz te naivnosti vidljiv je kako u polarnosti dobra i zla s obveznom pobjedom dobra, tako i u neumitnom tobožnjem rješenju svih životnih pitanja u jednom skučenom obzoru u kojem se vidi čitava stvarnost ljudskog života. Junaci zabavnih romana prolaze zgode i nezgode života kao lakovjerni turisti na krstarenju; stvarni ljudski život kao da im je samo pozadina.

Na temelju takvih osobina ne treba, međutim, naprečac donijeti sud o bezvrijednosti svake zabavne književnosti, a još manje sud o tome kako takva »niža« vrsta književnosti nije ni od kakvog interesa za studij književnosti. Prije svega treba istaknuti da i unutar zabavne književnosti postoje djela koja se izdižu iznad općeg prosjeka vrijednosti, upravo kao što unutar takozvane ozbiljne književnosti postoji ne mali broj djela koja ni jednom osobinom, osim tobožnjom vlastitom namjerom, ne nadvisuju proizvode zabavne produkcije. Osim toga, shematičnost, poseban izbor neobičnih tema i određena naivnost također nisu osobine koje bi same po sebi obezvrijedile neki tip književne proizvodnje; u nekim primjerima iz ozbiljne književnosti prošlosti i sadašnjosti one nisu smetale da se ostvari niz dobrih djela. A što se opet tiče potrebe za proučavanjem zabavne književnosti, ona nipošto ne smije biti uvjetovana isključivo vrijednosnim kriterijima, mada se oni, naravno, ne mogu i ne moraju u potpunosti isključiti. Proučavanje strukture zabavnih književnih djela i uloge koju zabavna književnost ima u životu suvremene književnosti u cjelini može i mora pokazati kako i zašto se određen vid književnosti ostvaruje upravo na takav način, te koji sve



uvjeti djeluju na prihvaćanje ili odbijanje književnih djela unutar određene suprotnosti zabavne i ozbiljne književnosti. Ipak, treba reći i to da proučavanje zabavne književnosti nije neka izuzetno važna zadaća znanosti o književnosti. Znanost o književnosti prvenstveno se treba baviti onim što je nositelj umjetničke vrijednosti, a istraživanje zabavne književnosti u tom je smislu važnije u sklopu sociologije kulture npr. nego u sklopu znanosti o književnosti.

Zabavna književnost u cjelini, ili jedan dio zabavne književnosti koji nema osobite umjetničke vrijednosti, naziva se često i trivijalna književnost (prema latinskom *trivialis,* običan, prost). U izrazito obescjenjujućem smislu rabe se i nazivi **šund** (prema njemačkom *Schund*, otpadak, nevrijedna roba) i **kič** (prema njemačkom *Kitsch,* što je izvedeno iz engleskog *sketch,* skica), koji se uglavnom ipak upotrebljavaju isključivo za onaj dio zabavne književnosti koji nema nikakve umjetničke vrijednosti.

Kako zabavna književnost u cjelini teži za lakom i u svakom smislu jeftinom razonodom, neke vrste zabavne književnosti najlakše se mogu odrediti prema nekim tipovima razonode. Tako pustolovni roman zabavlja čitatelje iznenadnim i neobičnim pustolovinama junaka smještenog u nesvagdašnji prostor (strane, daleke zemlje, zamišljena prošlost), pustolovinama koje oblikuje razgranata fabula, fabula razvijena na račun svih ostalih strukturnih osobina romana. Kriminalistički roman nameće opet zagonetku o ubojici, ili načinu njegova otkrivanja, koja zabavlja čitatelja kako navedenim osobinama pustolovnog romana tako i postupnim ritmom približavanja pravom rješenju, koje je obično skriveno vještim dovođenjem čitatelja u zabludu. Jedna od podvrsta pustolovnog romana jest **roman Divljeg zapada** s tematikom života na američkom zapadu za vrijeme prvih doseljenika, dok **špijunski roman,** opet, kombinira elemente pustolovnog i kriminalističkog romana, razradom tematike iz života špijuna, njihovih podviga i razotkrivanja njihove djelatnosti. Pornografski roman (prema grčkom *pórnē,* bludnica, i *gráphō,* pišem) nastoji zabaviti čitatelja opisivanjem tzv. slobodnih scena iz spolnog života, asentimentalni roman tematiku ljubavi obrađuje na izrazito sladunjav i naivan način. Znanstveno-fantastični roman (u nas se upotrebljava često i engleski naziv *science fiction*), opet, stavlja redovno junake u zamišljeni svijet

buduće, tehnički razvijene civilizacije, gdje oni zabavljaju čitatelja svojim podvizima i pustolovinama.

Valja, međutim, reći da načelnu suprotnost između zabavne i ozbiljne književnosti ne treba shvatiti tako da unaprijed obezvrijedimo neke književne vrste i da isključimo mogućnosti uzajamnog djelovanja, pa i prepletanja jedne i druge vrste književnosti. Treba prije svega upozoriti da unutar nekih tematskih i oblikovnih uzoraka zabavnih književnih vrsta nerijetko nastaju književna djela koja daleko nadilaze funkciju zabavne književnosti. To se osobito odnosi na kriminalističku i znanstvenofantastičnu prozu. Čini se, naime, da shema zločina, zagonetke i istrage, karakteristična za kriminalistički roman, omogućuje i stvaranje veoma vrijednih književnih djela, a da zamišljanje budućeg stanja tehničke civilizacije, s izrazitom problematikom prilagodbe čovjeka na radikalno promijenjene uvjete života, s optimističkim ili pak izrazito pesimističkim zaključcima – što je karakteristika znanstvene fantastike – ne izaziva samo veliko zanimanje nego često zadire i u bitne probleme suvremenog života. Ipak, valja napomenuti da najbolja djela i kriminalističke i znanstvenofantastične književnosti redovno nastaju tek u slučajevima kada se u većoj ili manjoj mjeri narušavaju tipični uzorci takvih književnih vrsta i uvode književni postupci i teme koje izlaze izvan okvira takve pojednostavnjene, često se kaže: »konfekcijske«, proizvodnje.

## DIJAKRONIJSKA KLASIFIKACIJA

Pojmovi kao poezija, proza, književni rodovi, književne vrste, usmena književnost ili trivijalna književnost u načelu pripadaju sinkronijskoj klasifikaciji književnosti, što će reći da se pretpostavlja kako se za njihova bitna određenja mogu zanemariti promjene do kojih dolazi u povijesti književnosti: ep, tragedija ili epigram, recimo, zadržavaju prepoznatljive osobine od antike do naših dana. Time, dakako nije rečeno da povijesna dimenzija nije veoma važna i u shvaćanju takvih pojmova: usmena književnost daleke prošlosti očito se veoma razlikuje od suvremene usmene književnosti, kasnoantički roman nema mnoge bitne osobine modernog romana, a suvremena elegija jedva da se može povezati s pojmom rimske elegije. Osim toga, neki tipovi književnosti,



kao recimo trivijalna književnost, kao i mnoge književne vrste, postoje isključivo u pojedinim povijesnim razdobljima i ne mogu se ni shvatiti ni opisati izvan književnopovijesnih okvira u kojima su nastale i trajale. Ipak, problematika sinkronijske klasifikacije, u kojoj tako reći pretpostavljamo istovremeno postojanje određenih skupina književnih djela, bez obzira radi li se o pretpostavci o istodobnom razumijevanju cjelokupne dosadašnje književne tradicije ili o »vremenskom presjeku« nekog razdoblja, uvelike se razlikuje od d i j a k r o n i j s k e k l a s i f i k a c i j e za koju je presudni činitelj razvrstavanja raspored u vremenu.

Jasno je pri tome, kako smo već napomenuli u poglavlju o načelima klasifikacije, da je dijakronijska klasifikacija prijeko potrebna u povijesti književnosti, da zapravo i nije ništa drugo do k n j i ž e v n o - p o v i j e s n a k l a s i f i k a c i j a, da je naprosto pokušaj razvrstavanja književnosti u vremenskom slijedu koji i čini povijest književnosti. Može se doduše činiti da takvo razvrstavanje i nije neophodno, jer slijed književnosti u vremenu možemo razmatrati i kao razvoj u kojem naprosto kronologija ima ulogu klasifikacije: opisujući povijest književnosti možemo tako govoriti o stoljećima, ili o nekim manjim vremenskim razdobljima, kao tridesetak godina – što se ponekad uzima kao trajanje jedne generacije – pa se problem klasifikacije prividno ni ne postavlja. No, i u tom slučaju problem se zapravo samo zaobilazi, jer se opet mogu postaviti pitanja zašto baš stoljeće ili generacija, kao i pitanja o tome odgovara li takva kronološka klasifikacija doista povijesti književnosti.

Razvrstavanje književnosti u vremenu tako je nužno kako zbog praktičkih tako i zbog načelnih razloga. Zbog praktičnih zato što bi bilo krajnje nepregledno opisivati povijest književnosti u kontinuitetu od početaka do danas, bez ikakvih, makar i samo vanjskih i formalnih razdiobi, a načelno zato što se ne može osporiti kako je nemoguće ni razumjeti, a kamoli opisati i analizirati, neko djelo nastalo recimo u srednjem vijeku, ako nemamo nikakav prethodni uvid u osobitosti književnosti toga doba, ako ne prihvatimo da je tada književnost drugačije shvaćana i da su književna djela na druge načine pisana i razumijevana no što je to slučaj danas. A ako je to tako, osobitost određenih vremenskih razdoblja u kojima je književnost imala barem okvirno zajedničke karakteristike, nameće se kao prvenstveni zadatak

dijakronijske klasifikacije. Kako se, dakle, prije svega radi o nekim vremenskim razdobljima u kojima se mogu razabrati veće sličnosti među književnim djelima, načinima na koji se ona pišu i načinima kako se čitaju i razumijevaju, problem dijakronijske klasifikacije u pravilu se svodi na problem p e r i o d i z a c i j e povijesti književnosti.

Problem periodizacije nije ništa manje složen od problema razvrstavanja književnosti na rodove, vrste ili tipove. I u njemu se ogleda niz otvorenih pitanja o načinima na koje shvaćamo i određujemo prirodu književnosti, pri čemu se lako može razabrati da je u povijesti književnosti izuzetno važno odrediti kako se odnose književnost i povijest. Priznamo li tako književnosti autonomiju – kao što smo to često isticali – to još dakako ne znači da se ona razvija neovisno o povijesti i da se književna djela, nastala u nekom povijesnom razdoblju, mogu shvatiti i analizirati bez poznavanja i često složene analize tog povijesnog razdoblja. Pri tome i opća načela shvaćanja povijesti imaju veliku ulogu, jer zamisli o napretku ili nazadovanju, o kontinuitetu razvoja ili o »razvojnim skokovima«, te o pokretačima povijesnog razvoja, nužno imaju posljedice na način kako se shvaća i sama povijest književnosti, te kako se zamišlja što čini osobitost pojedinih književnih razdoblja. O svemu tome postoje danas različita obrazložena stajališta, no i u tom pogledu prevladava uvjerenje da i u problemu periodizacije valja prihvatiti relativnu autonomiju književnosti, što će reći da se književnost razvija samostalno, prema vlastitim zakonima, ali nipošto neovisno o zakonitostima povijesti. Tako je između znanosti o književnosti i povijesne znanosti nužna suradnja, ali književnopovijesna klasifikacija ipak ostaje jednim od bitnih zadataka upravo i jedino u znanosti o književnosti.

Kao što smo to vidjeli i u drugim oblastima znanosti o književnosti, i u periodizaciji osim načelnih problema određenja onoga što će važiti kao književno razdoblje ili epoha, postoje i brojni složeni i dokraja neriješeni terminološki problemi. Tako se u hrvatskoj znanosti o književnosti uglavnom ustalio naziv k n j i ž e v n a e p o h a za duže vremensko razdoblje u kojem postoji okvirna relativna stabilnost u načinu kako se književna djela pišu i razumijevaju, kao i u tome kako se shvaća što je svrha i temeljna funkcija književnosti. Za kraća vremenska razdoblja upotrebljavaju se najčešće nazivi k n j i ž e v n o r a z d o b l j e i k n j i ž e v n i p e r i o d, pri čemu se ponekad između ta dva naziva pravi i razlika. Treći je naziv k n j i ž e v n i



p r a v a c, koji se prije upotrebljavao i u smislu razdoblja, ali danas najčešće označuje tip književne proizvodnje u nekom vremenu, prepoznatljiv po prihvaćanju nekih općih zamisli o svrsi književne djelatnosti i o književnim postupcima koji se smatraju bitnim za oblikovanje umjetnički vrijednih književnih djela. Uz naziv »pravac« koristi se ponekad i naziv »književni pokret«, kod kojeg je, međutim, redovno više naglašeno zajedništvo pisaca oko nekih posebnih zamisli o književnom stvaralaštvu ili o književnoj tehnici.

S obzirom na veliku važnost pojma stila u novijoj znanosti o književnosti, često se književne epohe nazivaju i stilskim epohama, a upotrebljava se i naziv s t i l s k a f o r m a c i j a, kojim se želi naglasiti kako su upravo i jedino stilske osobine književnih djela presudne za određivanje većih vremenskih razdoblja.

Valja, međutim, upozoriti da se stilske epohe ili formacije ponekad miješaju s nazivom s t i l o v i, koji se upotrebljava u takvom smislu kakav ne mora nužno biti vezan s periodizacijom. Postoje, naime, određena shvaćanja o tome da se u književnom oblikovanju mogu razabrati neki opći temeljni načini, da se mogu utvrditi neki temeljni tipovi književnog izražavanja, otprilike na sličan način na koji se u nekim teorijama shvaćaju književni rodovi. Tako je bilo pokušaja da se barok i renesansa, ili realizam i manirizam, ili realizam i romantizam, shvate kao neki temeljni stilovi u književnosti, koji se onda u povijesti književnosti s manjim ili većim varijacijama neprestano pojavljuju. Takve stilske tipologije ipak valja strogo lučiti od stilskih epoha u smislu periodizacije književnosti, jer je u periodizaciji uvijek naglasak na osobitosti pojedinih epoha ili razdoblja, bez obzira na to što se može primijetiti da se neke od stilskih osobina u nekim razmacima doista često i ponavljaju.

Naziv »stilovi« tako je ipak bolje koristiti u okvirima određenih tipologija književnosti, a književne epohe, razdoblja i pravce valja pokušati pojmovno odrediti unutar okvira povijesti književnosti. Teškoće koje pri tome nastaju proizlaze uglavnom opet – kao i u sinkronijskoj klasifikaciji – zbog toga što se različita načela klasifikacije nerijetko međusobno križaju, pa je idealna klasifikacija, koja bi bila primjenjiva na svim razinama proučavanja i koja bi odgovarala svim raznolikim potrebama, čini se nemoguća. Tako prije svega nije teško zapaziti da problemi periodizacije pojedine nacionalne književnosti nisu nikada posve isti kao i problemi periodizacije opće povijesti knji-

ževnosti. Pojmovi nastali u pokušajima dijakronijske klasifikacije uvijek imaju određeno kako vremensko tako i prostorno značenje: nacionalne književnosti nipošto se ne razvijaju jednoliko i usporedno, pa se određene osobine mogu uvijek razabrati ranije u jednoj, a tek kasnije u drugoj nacionalnoj književnosti. Baš zato za međunarodnu periodizaciju komparativno proučavanje književnosti ima veliku važnost, a upravo ono i potvrđuje brojnost i složenog uzajamnih utjecaja, na temelju kojih se i uspostavlja ono zajedništvo koje karakterizira književnu epohu. Ni jedna europska književnost nije se razvijala samostalno, kao što ni jedna nije shvatljiva ako je ne razmatramo i u njezinoj relativnoj autonomiji. Povijest hrvatske književnosti, tako, recimo, slijedi vlastiti samostalni razvoj, koji uvjetuje i potrebu njezine posebne periodizacije, ali taj razvoj vezan je i za razvoj mnogih drugih književnosti, pa se epohe i razdoblja unutar hrvatske književnosti ne mogu odrediti neovisno o epohama i razdobljima europske književnosti.

## KNJIŽEVNE EPOHE

Premda su nazivi i točnija određenja pojedinih književnih epoha uvelike sporni, a rasprave se o temeljnim načelima periodizacije uvijek nanovo otvaraju, u suvremenoj znanosti o književnosti prevladava mišljenje da se bez pojmova velikih međunarodnih književnih epoha u najmanju ruku teško možemo orijentirati u proučavanju književnosti. Temeljni su tome razlozi što se književnost daleke prošlosti u mnogo čemu bitno razlikuje od suvremene književnosti, što se lako može zapaziti da su književna djela u nekim vremenskim razdobljima međusobno sličnija no književna djela u drugim razdobljima i što se može razabrati da su neki načini književnog oblikovanja, kao i okvirna shvaćanja o tome što je zapravo književnost, zajednička u nekom vremenu mnogim nacionalnim književnostima. Tome valja dodati činjenicu – koju smo već napomenuli – da povijest književnosti pripada povijesti kulture naroda i čovječanstva, pa se prirodno književnost ne može ni shvatiti ni proučavati u povijesnom slijedu a da se ne uzme u obzir i sve ono što nam je poznato o povijesnim epohama.

Pojam međunarodne književne epohe proizlazi tako iz kulturnog zajedništva jednog broja zemalja i naroda koji čine tzv. **europski kulturni krug**. Književnosti europskoga kulturnog kruga razvijaju se



na temeljima grčke i biblijske mitologije, pa se mogu razlikovati od književnosti drugih kulturnih krugova, kao recimo kineske književnosti ili književnosti Indijskog potkontinenta. Cjelokupno učenje o velikim književnim epohama tako je zapravo učenje o epohama književnosti koje pripadaju europskom kulturnom krugu, a ono pretpostavlja da se unatoč svim međusobnim posebnostima i razlikama u velikom broju europskih književnosti može razabrati ista temeljna razvojna okosnica, koju potvrđuje činjenica da su svi ti narodi prihvatili kršćanstvo i da su prolazili neke iste ili slične povijesne promjene, koje su dovele, na kraju, do civilizacije kakvu danas poznajemo.

Pokušaji da se sve velike književne epohe odrede prema posve istim načelima nisu uspijevali; čini se da su razlike između epoha koje su nam vremenski bliže i onih koje su nam udaljene tako velike da ih je u najmanju ruku neprikladno zanemariti. Zato uglavnom vrijedi ono što smo istaknuli i kod sinkronijske klasifikacije: razdioba po epohama prilagođuje se aspektima s kojih joj pristupamo, a redovno je rezultat i mnogih kompromisa. Nema razdiobe koja bi vrijedila kao neprijeporni sustav; svaku valja uzeti samo kao jednu moguću orijentaciju, pa i uz to treba napomenuti da su nazivi, trajanje epohe i reprezentativna književna djela pojedinih epoha uvijek podložni daljim prosudbama. Zato jedino uvjetno, kao okvirnu naznaku kojoj moraju slijediti barem neka važnija objašnjenja postojećih nedoumica, možemo odrediti sljedeći slijed književnih epoha europskog kulturnog kruga: **antika**, **srednji vijek**, **renesansa**, **barok**, **klasicizam**, **romantizam**, **realizam** i **modernizam**. Te se epohe u najkraćem opisu mogu ocrtati ovako:

A n t i k a (prema lat. *antiquus*, star, starinski) prva je temeljna epoha europske književnosti. Određena je prije svega kulturnopovijesnim činjenicama, od kojih je najvažnija što kulture stare Grčke i Rima čine povijesni početak i temelj na kojem se, najvećim dijelom izravno i uglavnom kontinuirano, razvijala europska kultura, pa tako i književnost, sve do danas. Obično se uzima da ta književna epoha traje od početaka grčke kulture, što će reći od kakvih tisuću godina prije Krista, pa do podjele Rimskog Carstva, ili nekih drugih važnijih povijesnih datuma, u svakom slučaju otprilike do polovine petog stoljeća. Obuhvaća zapravo dvije velike i razvijene književnosti, grčku i rimsku, pa je posve jasno da uz tako veliko bogatstvo i raznolikost književnih djela jedva da možemo govoriti o takvom strukturnom jedinstvu književnosti kakvo se zahtijeva u određenju književnih epoha

vremenski nam bližih razdoblja. Ipak, unatoč tome što zbog bogatstva, raznolikosti i dugog razvoja književnosti u antici možemo s pravom govoriti i o epohama same antičke književnosti, za potrebe općeg pregleda razvoja književnosti europskoga kulturnog kruga mogu se uočiti neke bitne osobitosti koje karakteriziraju cijelu tu epohu, s napomenom da su upravo te osobitosti bitne za razumijevanje razvoja cjelokupne književnosti sve do dana današnjega.

U toj epohi, naime, nastaje književnost u našem smislu riječi, jer se književna djelatnost dijeli od mita s jedne, a od znanosti i filozofije s druge strane, pa preuzima upravo onu temeljnu funkciju prema kojoj je i prepoznajemo kao umjetničku književnost. Antička književnost utemeljuje i razvija svijest o književnosti kao samosvojnoj jezičnoj djelatnosti, zasniva niz književnih vrsta koje su se u velikom broju slučajeva zadržale do danas, postavlja osnovice za do danas važeće književne konvencije i stvara i razvija takva učenja o književnosti kakva su temelj i suvremene znanosti o književnosti. U antici tako nastaju književna djela koja ne samo da i danas mogu pružiti čitateljima uživanje u istinski vrijednoj književnosti, nego po mnogim svojim osobinama čine nepremašene uzore u načinu kako se upravo književnim sredstvima može iskazati složenost ljudske sudbine.

Homerovi (oko 800. pr. Krista) i Hesiodovi (8–7. stoljeće) epovi, kao i epovi rimskih pjesnika Publija Marona Vergilija (70–19. pr. Krista) i Publija Ovidija Nazona (43. pr. Krista do 18) tako su ostali uzorima epskog pjesništva u svim europskim književnostima, sve do razdoblja kada ep prestaje biti reprezentativnom književnom vrstom, a djela grčkih tragičara, Eshila (525–456. pr. Krista), Sofokla (496–406) i Euripida (485–406) ne samo da zasnivaju tragediju kao posebnu književnu vrstu, nego i danas oduševljavaju gledatelje, dokazujući kako se tisućljećima mogu sačuvati književne poruke, i kako se unatoč svim povijesnim promjenama neki bitni problemi ljudskog postojanja i nisu promijenili. Isto vrijedi i za komedije Grka Aristofana (oko 455–385 pr. Krista) i Rimljanina Plauta (između 254. i 251–184), kojima počinje duga tradicija određenog tipa komedije, a grčki liričari Alkej (6. st. pr. Krista), Sapfa (6. st. pr. Krista), Anakreont (sredinom 6. st. pr. Krista) i Pindar (oko 518–422. pr. Krista), te rimski Gaj Valerije Katul (oko 84–54 pr. Krista), Kvint Horacije Flak (65–8 pr. Krista) i Marko Valerije Marcijal (oko 104) započinju tradiciju kratkih stihovanih vrsta, kao ode, elegije, ditiramba i epigrama, koja se na-



stavlja sve do našeg vremena. Uz to valja svakako napomenuti da su grčki filozofi, prije svega Platon (427–347 pr. Krista) i Aristotel (384–322 pr. Krista), kao i povjesničar Herodot (oko 484–424 pr. Krista), u djelima koja dakako nisu u strogom smislu riječi književnost, bitno utjecali s jedne strane i na razvoj samih književnih tehnika, osobito proznog izraza, a s druge strane i na takvo proučavanje književnosti kakvo je od goleme važnosti za samu književnu djelatnost, jer omogućuje njezino razumijevanje i tumačenje upravo u smislu njezine samosvojnosti. Također valja spomenuti nastanak i razvoj retorike (usp. poglavlje o staroj retorici), jer su govornici kao Grk Demosten (384–322 pr. Krista) i Rimljanin Marko Tulije Ciceron (106–44 pr. Krista), kao i teoretičar govorništva Marko Fabije Kvintilijan (oko 35–95), razvili kako vještinu govorništva tako i teoriju govorničkog umijeća do vrhunaca koji u mnogo čemu nisu ni danas nadmašeni.

Cjelokupnom orijentacijom, kao i raznolikošću koja se ovdje ni izdaleka ne može predstaviti, antička je književnost velikim dijelom odredila i pravac daljeg razvoja cjelokupne europske književnosti. Neke je pri tome bitne osobitosti razlikuju od književnosti drugih kulturnih krugova. Ona je tako izrazito humanistički orijentirana; zanima je prije svega čovjek i njegov ovozemaljski život, pa kada koristi i mitsko iskustvo, i kada govori o bogovima, ona se ponajprije zanima ljudima i njihovim životnim sudbinama, a njezini su bogovi i heroji naprosto uvećani ljudi. Ona je, nadalje, u velikoj mjeri racionalna i logična. Čak kada se prepušta maštи, i tada se njezina racionalnost i logičnost očituje u smislu za kompoziciju, u psihološkoj motiviranosti likova i njihovih postupaka te u načinu pripovijedanja koje poštuje neke zakonitosti takvog izlaganja kakvo se zasniva i na razumu i na iskustvu, a ne jedino na moći mašte. I na kraju, valja opet ponoviti da antička književnost ne samo da uspostavlja nego i stalno i upomo njeguje ono što danas nazivamo umjetničkom dimenzijom književnosti, pa čak i tada kada je dio mita i rituala, ili kada je duboko i istinski religiozna, i kada svjesno i namjerno želi poučavati, uvijek i tada zadržava ono što je sama odredila i nazvala »ljepotom«, a što je shvatila kao jednu od bitnih ljudskih vrijednosti.

S r e d n j i  v i j e k kao književna epoha određen je u potpunosti ustaljenom povijesnom podjelom na stari, srednji i novi vijek. Tako se i trajanje srednjovjekovne književnosti određuje uglavnom okvirima povijesne epohe srednjeg vijeka, redovno otprilike od polovine, ili od kraja, petog stoljeća, pa do polovice petnaestog stoljeća. Kao i antika, i to je dugo vremensko razdoblje u kojem postoji tako bogata i raz-

novrsna književnost da ju je gotovo nemoguće opisati kao strukturno jedinstvenu cjelinu, a razvojne promjene u shvaćanju književnosti i u oblikovanju književnih djela tako su velike da se uobičajilo unutar srednjeg vijeka razlikovati dva velika, po nekim osobinama dosta različita razdoblja: prvo do otprilike tisućite godine, a drugo nakon toga. Prvo uglavnom karakterizira potpuna dominacija religiozne književnosti, manja raznolikost i manji utjecaj antičke tradicije, a drugo znatno veća proizvodnja i veća raznolikost, te nastajanje mnogih nacionalnih književnosti.

Srednjovjekovnu književnost bitno uvjetuje kršćanstvo, crkva kao institucija koja preuzima i obrazovanje te osobito u samostanima čuva i dalje razvija tradiciju antičke kulture, zatim latinski jezik, koji je međunarodni jezik kulture, i na kraju feudalizam kao osobito društveno uređenje koje određuje cjelokupni način života i državnu organizaciju.

Srednji vijek druga je temeljna epoha europske književnosti, jer se za vrijeme njena trajanja zbiva proces međunarodnog usvajanja tradicije antičkih književnosti i njihovog svojevrsnog prožimanja s kršćanskim učenjem i *Biblijom,* a istodobno započinje proces nastajanja i razvoja pojedinih nacionalnih književnosti. Srednjovjekovna književnost tako se s jedne strane izgrađuje na kulturnom zajedništvu – kojem i sama bitno pridonosi – brojnih naroda, a s druge strane unutar tog zajedništva – omogućenog latinskim jezikom i jedinstvenom religijom – u njoj započinje proces nastajanja pojedinih nacionalnih književnosti, kojih dalji razvoj, zahvaljujući različitim jezicima i osobitim tradicijama, dovodi do one raznolikosti i bogatstva koja karakterizira europsku književnost do naših dana.

Tijekom cijelog srednjeg vijeka tako postoji, a u prvom razdoblju do tisućite godine i daleko prevladava, književnost na latinskom jeziku. Najvećim dijelom ona nije svjetovnog karaktera, pa s današnjeg gledišta njezina funkcija i nije strogo književna, ali ona također i usvaja oblikovnu tradiciju antičke književnosti, pa ostvaruje i djela koja osim religioznih imaju i visoke umjetničke vrijednosti. Tako se osobito u **himnama** tradicija antičke lirike obogaćuje dubokim religioznim doživljajima, a **legende** stvaraju novi ideal života, oblikovan u liku **sveca**, čovjeka čiju sudbinu u potpunosti određuje ostvarivanje religijskih vrijednosti.

Svjetovna pak književnost, pisana najčešće na pojedinim nacionalnim jezicima, no i na latinskom jeziku, oblikuje ideal **viteza**, kojeg



često ujedinjenje sa svecem predanost visokim kršćanskim vrijednostima, ali ga od sveca razlikuje izravno uključivanje u aktivni život i određeni ratnički ideali, poput neustrašivosti i vjernosti onome kome se zakleo da će ga služiti. Takvi ideali izrazito su prisutni u **viteškoj epici**, kojoj pripadaju takva književna djela kakvima praktički započinju mnoge nacionalne književnosti. Takva su djela *Beowulf* (8. st.) u engleskoj, *Pjesma o Rolandu* (12. st.) u francuskoj, *Pjesma o Cidu* (oko 1140) u španjolskoj, *Slovo o vojni Igorevoj* (12. st.) u ruskoj i *Pjesma o Nibelungima* (oko 1200) u njemačkoj književnosti. U dugom razdoblju srednjeg vijeka ideal viteštva razvija se i u ideal **viteške ljubavi**, koja osobito dolazi do izražaja u tzv. **trubadurskoj lirici**. Trubaduri su lutajući pjesnici i izvođači vlastitih pjesama, koji u svojoj lirici njeguju **kult dame**, slaveći žensku ljepotu i vrline i opisujući vlastitu zaljubljenost u širokoj osjećajnoj skali od izravne senzualnosti do simbolične duhovnosti, koja se može, prema mišljenju mnogih teoretičara, dovesti u vezu s kultom Bogorodice.

Srednjovjekovnu književnost u cjelini odlikuje naglašen odnos prema transcendentnoj stvarnosti: ona je u većoj ili manjoj mjeri sklona da vrijednost svagdašnjeg života odmjerava prema apsolutnim religijskim vrijednostima. U skladu s time najčešće se služi alegorizmom, prikazuje konkretne ljude i događaje tako da se oni mogu shvatiti kao simboli određenih ideja, ili barem predlaže takvu mogućnost tumačenja. Ona je također sklona poučavanju i moraliziranju, ali u najboljim ostvarenjima uspijeva pomiriti konkretnu slikovitost i smisao za individualnost ljudskih sudbina s općim idealima koje želi izraziti i učiniti ih vidljivim na način koji uspijeva jedino u umjetnosti. Takve se njezine odlike najbolje mogu razabrati u *Božanstvenoj komediji* Dantea Alighierija (1265–1321), djelu u kojem je kultura srednjeg vijeka na svoj način izražena i obuhvaćena govoto u cjelini, otprilike kao što je antička kultura velikim dijelom izražena i obuhvaćena u Homerovim epovima.

Na kraju srednjeg vijeka javlja se pokret **humanizma**, koji teži temeljitijem poznavanju, proučavanju, pa i nekoj obnovi antike, suprotstavljajući se tako srednjovjekovnoj tradiciji. To je navelo mnoge povjesničare književnosti da humaniste smatraju pretečama renesanse, pa se često govori o **predrenesansi** kao posebnom književnom razdoblju, koje bi se bitnim osobinama vezalo za renesansu. U tom se smislu autori s kraja srednjeg vijeka, kao Francesco Petrarca (1304–1374) i Giovanni Boccaccio (1313–1375) smatraju prema strukturnim

osobinama mnogih svojih djela više renesansnim no srednjovjekovnim piscima. Ipak valja reći da su mišljenja u tome pogledu podijeljena kada se radi o cjelini njihova opusa, jer premda Petrarkina lirika doista znači početak novovjekovne lirike, i premda Boccacciova glasovita zbirka novela *Dekameron* doista odgovara mnogo više renesansnom nego srednjovjekovnom shvaćanju života, mnoga djela i jednog i drugog autora imaju i srednjovjekovnih karakteristika.

Srednjovjekovna književnost nije jednolika ni na planu izraza niti na planu sadržaja, pa su tako, recimo u lirici, osim trubadurskih pjesama i himni, sačuvane u zbirci *Carmina Burana* (oko 1230) i visoko vrijedne pjesme koje karakterizira izrazito ironičan odnos prema srednjovjekovnim vrijednostima. Takva se lirika naziva **vagantskom lirikom**, prema »vagantima« ili »golijardima«, kako su se nazivali putujući đaci i klerici lutalice. Također i u srednjovjekovnoj drami postoje različiti načini na koje obredi prelaze u svojevrsnu dramsku književnost, pri čemu osobitu ulogu u razvoju europske drame imaju **misteriji**, u kojima se obrađuju događaji iz biblijske mitologije, te života Kristova ili života svetaca (usp. poglavlje o razvoju drame).

R e n e s a n s a (prema franc. *renaissance*, preporod, obnova) ključna je epoha za razumijevanje novije povijesti europskih književnosti, jer su u njoj prije uspostavljeni odnos umjetničke književnosti i drugih ljudskih djelatnosti, kao i sustav dominantnih književnih vrsta, utvrđeni i određeni tako da čine nedvojbeni početak od kojeg se uglavnom neprekinuti razvoj može pratiti sve do naših dana. Antika i srednji vijek, naime, premda u mnogo čemu temeljne književne epohe, ipak se po shvaćanjima književnosti i umjetnosti, kao i po važnosti i značenju koje daju pojedinim književnim vrstama, uvelike razlikuju od našega doba. Renesansna književnost u tom nam je smislu i kao cjelina i u pojedinim ostvarenjima bliža i razumljivija: ona ističe i naglašava one vrijednosti koje su se do danas u gotovo istom obliku zadržale, a književne konvencije, koje je ona prihvatila i razvila, i danas su do te mjere prihvaćene da nam se čine same po sebi razumljivim. Mnoga djela nastala u renesansi možemo, tako reći, čitati bez teškoća, kao da su jučer napisana.

Uglavnom se okvirno uzima da renesansa traje od kraja petnaestog do početka sedamnaestog stoljeća, ali se pritom javlja izrazito problem koji i inače prati razvrstavanje književnih epoha. Prosuđujemo li, naime, književnu epohu po nekim barem dominirajućim osobinama književnih



djela, renesansna se djela u Italiji javljaju znatno prije nego u ostalim europskim zemljama. Tako smo već napomenuli kako glasoviti *Kanconijer* Francesca Petrarce ili *Dekameron* Giovannija Boccaccija mogu shvatiti kao u potpunosti renesansna djela, dok se mnoga druga djela, koja kronološki stoje na prijelomu srednjeg vijeka i renesanse, mogu uvrstiti bilo u kasni srednji vijek bilo u ranu renesansu, već prema određenjima koje pojedini autori pridaju tim dvjema književnim epohama.

Kada je, u devetnaestom stoljeću, uspostavljen kulturnopovijesni pojam renesanse, isticala se u prvom redu suprotnost između srednjeg vijeka i renesanse, pa je tako i sama renesansa shvaćena kao prijelomna epoha, kao epoha u kojoj dolazi do preporoda i procvata znanosti i umjetnosti, preporoda koji se zbio u povijesnim okvirima gotovo odjednom. Smatralo se da se kultura naglo, gotovo nekim prevratom, oslobađa okvira srednjovjekovne dogmatike i oblikuje novi ideal slobodnog stvaralačkog pojedinca. Novija istraživanja u mnogo čemu su izmijenila takvo stajalište, pa je opreka srednjeg vijeka i renesanse uvelike ublažena. Pokazalo se da već krajem srednjeg vijeka postoje u začecima mnoge osobine koje su se pripisivale isključivo renesansi, no neka temeljna određenja renesanse kao književne epohe u kojoj počinje razvoj mnogih nacionalnih književnosti, i u kojoj književnost ne samo slijedi nego i uspostavlja nova, moderna shvaćanja svijeta i čovjeka, razvijajući se otada usporedo sa znanostima i s novijom filozofijom, nisu se bitno promijenila.

Renesansnu književnost uvjetuju promjene u društvenom životu koje se očituju u postupnom jačanju gradova i građanske kulture, zatim promjene u shvaćanju znanosti i filozofije, koje se očituju u bitno novim filozofskim orijentacijama i bitno novom shvaćanju znanosti, te promjene u religijskom životu, koje se očituju kako u procesima sekularizacije tako i, osobito, u pojavi protestantizma, koji subjektivira odnos čovjeka prema Bogu i vodi do slabljenja dotada jedinstvenog autoriteta crkvene organizacije.

U skladu s time renesansnu književnost odlikuje naglašeni individualizam. Za razliku od srednjovjekovnih ideala sveca i viteza, renesansna književnost razvija ideal čovjeka koji u ovozemaljskom životu mora razviti sve svoje sposobnosti, koji se treba rukovoditi isključivo vlastitim uvjerenjima, osjećajima i strastima, te koji treba živjeti vlastiti život bez obzira na sve prepreke, uklanjajući sve što ga

sputava u namjeri da istakne upravo ono što ga čini neponovljivom, po sebi vrijednom osobom. Istodobno, renesansni individualizam vezan je s novim shvaćanjem univerzalizma: pojedinac, ako nosi u sebi stvaralačku moć, treba se ostvariti i potvrditi na svim poljima ljudske djelatnosti, pa je tako univerzalni genij ideal renesansne književnosti, a zbiljski lik Leonarda da Vincija (1452–1519), koji je bio genijalni slikar, skulptor, znanstvenik na nizu područja te izumitelj, može se shvatiti kao uzor renesansnog duha i renesansnog čovjeka.

Književne konvencije u renesansi tako također ističu određeni stupanj veće slobode u obradi, pa se u renesansi prvi put jasno obrazlažu stajališta o individualnosti i originalnosti književnih djela. Konvencije književnih vrsta postaju tako okviri unutar kojih se može izraziti posebnost autora i njegova načina oblikovanja života i svijeta, pa renesansa, i kada preuzima ustaljene književne vrste, uvodi u njih i književne postupke koji dotada nisu bili uobičajeni. Tako u talijanskoj književnosti ep Lodovica Ariosta (1474–1533) *Mahniti Orlando* doduše slijedi tradiciju velikoga viteškog epa, ali srednjovjekovne vitezove oblikuje kao karaktere s renesansnim strastima i osjećajima, pripovijedajući o njihovim pustolovinama s određenom suptilnom ironijom.

U renesansnoj se epskoj poeziji redovno isprepleće kršćanska tradicija i simbolika s određenim naglašavanjem individualnosti likova, uočavanjem tada suvremene problematike te usvajanjem i razradom posebnih tradicija pojedinih naroda, kao što je to slučaj u prvom velikom autorskom djelu hrvatske književnosti, Marulićevoj *Juditi* (napisana 1501, prvi put tiskana 1521).

Također roman, koji već ima određenu tradiciju u kasnoantičkom ljubavnom romanu i srednjovjekovnim viteškim romanima, tek u renesansi postaje reprezentativnom književnom vrstom cjelokupne europske književnosti, jer *Gargantua i Pantagruel* Françoisa Rabelaisa (oko 1494–1553) i *Don Quijote* Miguela de Cervantesa Saavedre (1547–1616) čine dva u mnogo čemu nepremašena uzora, a ujedno dva tipa na temelju kojih će se, uz najrazličitije načine preoblikovanja, razvijati pripovjedna književnost sve do najnovijeg vremena.

U drami, opet, barem jedan dio stvaralaštva najvećeg svjetskog dramatičara Williama Shakespearea (1564–1616) najbolje upućuje na renesansno shvaćanje čovjeka i znači najveće domete renesansne dramske književnosti, premda se Shakespeareovo cjelokupno djelo na neki način izdiže iznad mogućih epohalnih karakterizacija, pa mnogi



smatraju da ono u najmanju ruku pripada i idućoj velikoj književnoj epohi, baroku. Osobito u komediji pak renesansa razvija novu tehniku oblikovanja komičnih karaktera i satiričke analize društvenog stanja, pa su autori kao Nicolo Machiavelli (1469–1527), kao i najveći hrvatski komediograf Marin Držić (1508–1567), izuzetnom originalnošću, te vještinom u stvaranju zapleta i komici kako riječi tako i situacije, zacrtali putove kojima se kreće i suvremena komedija.

U renesansnoj lirici osjeća se otpor prema srednjovjekovnoj poeziji, ali i traženje uzora u antici i zalaganje za razvoj narodnih jezika, što naglašava škola **Plejade** (prema zviježđu *Pléiade*, koje se u nas zove »Vlašići«), čiji su najglasovitiji predstavnici Joachim Du Bellay (1522–1560) i Pierre de Ronsard (1524–1585).

U epohi renesanse također Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592) svojim djelom *Eseji* zasniva esej kao zasebnu književnu vrstu, koja će u razvoju europske književnosti odigrati veliku ulogu (usp. poglavlje o književnoznanstvenim vrstama).

B a r o k (prema španjolskom *baruecco*, portugalskom *barocco*, što je izvorno značilo nepravilan, neobrađeni biser) književna je epoha koja slijedi nakon renesanse, a prema nekim se osobinama može i suprotstaviti renesansi. Kako barok, naime, nastaje u vrijeme tzv. katoličke obnove, kada se osjeća u mnogim zemljama reakcija na protestantizam, pa se i u književnosti može zamijetiti određena jača sklonost prema religioznosti, u mnogim slučajevima i misticizmu, što je u nekoj opreci prema u renesansi naglašenoj svjetovnosti. U stilskom pogledu pak barok je sklon naglašenom ukrašavanju i određenoj prekomjernosti izraza, što ga suprotstavlja renesansnoj težnji za jasnoćom u izlaganju i skladom u kompoziciji. Izrazito zaokupljena književnim izrazom, koji postaje sam sebi svrhom, barokna književnost razvija smisao za neobično, tajanstveno, bizarno i paradoksalno, a svojevrsna sklonost povratku na srednjovjekovni alegorizam povezuje se u njoj s nanovo uspostavljenom i često na osobite načine produbljenom simbolikom. Raznolikost simbolike i raznovrsnost u načinima na koje se književni izraz katkada stilizira do krajnjih granica razumljivosti, kao i često nastojanje da se izražavanje i oblikovanje razvija unutar neriješenih protuslovlja, otežava da se barok shvati i opiše kao konzistentna epoha. Ipak, upravo naglašavanjem vrhunske vrijednosti književnog stila, kao i sklonošću da se subjektivnoj stvarnosti mašte, snova i vizija umjetničkim oblikovanjem daje karakter nove, umjetničke zbilje, barok uvodi

u europske književnosti upravo ona shvaćanja i one književne tehnike koje će uvelike slijediti i razvijati moderna književnost.

Trajanje se baroka dosta različito određuje, no preteže uglavnom mišljenje da bi se okvirno moglo uzeti vremensko razdoblje između 1570. i 1670, s time da se počeci mogu zamijetiti već polovinom šesnaestog stoljeća, a završetak uvelike ovisi o pojedinim zamljama i narodima. Teškoće u vremenskom određivanju nastaju i zbog činjenice da se barokna književnost u katoličkim zemljama, kao što su Italija, Španjolska i Francuska, dosta razlikuje od one u protestantskim zemljama, kao što su Nizozemska, Njemačka i Engleska.

Mnogi teoretičari smatraju da se u epohi baroka može opisati jedna jaka stilska tendencija, koju nazivaju **manirizam**, a koja se često smatra bilo temeljnom stilskom oznakom cijelog baroka, bilo pak nekom vrstom stila koji se može razabrati bez obzira na vrijeme u kojem se pojavljuje. Manirizam se najčešće smatra pokušajem da se uspostavi naglašeno neprirodan način izražavanja kao umjetnička konvencija, pa se uglavnom u takvom smislu manirizam u talijanskoj književnosti često zove **marinizam**, prema književniku Gambattistu Marrinu (1569–1625), čiji opus karakterizira tako naglašeno stilsko pretjerivanje. U istom smislu u španjolskoj se književnosti rabi naziv **gongorizam**, prema pjesniku Góngori, a u francuskoj književnosti **precioznost**, prema likovima iz Molièreovih komedija *Precioze* i *Učene žene*, u kojima se autor izruguje maniri neprirodno kićenog načina izražavanja. U širem smislu, međutim, manirizam ne odlikuje samo neprirodnost i prenaglašana stilizacija, nego i mnoge druge osobitosti koje se suprotstavljaju renesansnoj racionalnosti i objektivizmu, kao što su uvođenje isključivo subjektivne perspektive, narušavanje prirodnih odnosa dijelova i cjeline, jako isticanje detalja i sklonost prema obrtanju svih uobičajenih vrijednosti.

Premda u raznovrsnosti barokne književnosti prevladava subjektivizam, hipertrofija stila i sklonost prema izobličavanju, ona je također u mnogim ostvarenjima sklona poučavanju, moralizmu, pa čak i naglašenoj tendencioznosti. Tako se glasoviti ep *Oslobođeni Jeruzalem* Torquata Tassa (1544–1595) može upravo zbog tih osobina u nekoj mjeri suprotstaviti Ariostovom *Mahnitom Orlandu*, a njegova je pastirska drama *Aminta* primjer za u baroku omiljelu književnu vrstu, u kojoj se u imaginarnom svijetu idile i pastira vode učeni razgovori o filozofskim, religioznim i estetskim temama. Razvijen smisao za književno oblikovanje i visoko kultiviran književni izraz odlikuju baroknu književnost bez obzira na to teži li ona moralizmu i poučavanju, ili se okreće prema subjektiviranom izobličavanju zbilje i dojmovima koje izaziva preokretanje uobičajenih načina shvaćanja, pri čemu se zbiva miješanje sna i jave, istine i fikcije, mudrosti i ludosti.



Barok je osobito u španjolskoj književnosti izuzetno bogata i važna epoha, za koju se često rabi naziv »zlatni vijek«, a u kojoj dramatičari Lope de Vega (1562–1635), Tirso de Molina (pravim imenom Gabriel Téllez, oko 1571–1648) i Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), te pjesnik Luis de Góngora y Argote (1561–1627) stvaraju djela od kojih su mnoga reprezentativna ostvarenja kako upravo barokne tako i visoko vrijedne književnosti cjelokupnog europskog kulturnog kruga.

Također i u hrvatskoj književnosti barok je plodno razdoblje u kojem se prije svega djela Ivana Gundulića (1589–1638), ali i Junija Palmotića (1607–1667) te Ivana Bunića Vučića (1594–1658), kao i mnogih drugih, mogu mjeriti s ostvarenjima najboljih književnika toga doba ostalih europskih naroda.

K l a s i c i z a m (prema lat. *classicus*, koji pripada prvom razredu, prvorazredan, izvrstan) može se shvatiti kao velika međunarodna književna epoha samo uvjetno, uz mnoga dodatna objašnjenja i uopćavanja, jer od kraja sedamnaestog do početka devetnaestog stoljeća u europskim književnostima usporedo postoji nekoliko podjednako važnih pravaca razvoja. Teškoće počinju već sa samim nazivom, jer se pridjev »klasičan« upotrebljava za oznaku antičkih književnosti, pa su mnogi znanstvenici skloni da epohu koja teži prema oponašanju klasičnih djela, osobito onih rimske književnosti, nazovu **neoklasicizam**, ili pak **pseudoklasicizam**, kako bi se naglasila razlika prema epohi antičke književnosti. S druge strane gledano, opet, u osamnaestom stoljeću nastaje jak kulturni pokret koji se naziva **prosvjetiteljstvo**, a koji dolazi do velikog izražaja i u književnosti, pa se epoha često naziva i određuje dvojnim nazivom: **klasicizam i prosvjetiteljstvo**. S treće strane gledano, pak, u osamnaestom stoljeću jasno se razabiru počeci onakve književnosti kakva će dominirati u idućoj velikoj epohi, u epohi romantizma, pa se književni razvoj teško može razumjeti ako se ne uvedu i pojmovi kao **predromantizam**, kojim se žele odrediti književne pojave što vremenski prethode epohi kojoj stilski već gotovo u cjelini pripadaju. Zbog svih tih teškoća mnogi su teoretičari skloni književnu epohu između baroka i romantizma označiti naprosto kronološki, kao **književnost osamnaestog stoljeća**.

Određeni razlozi da se klasicizam ipak shvati kao posebna epoha mogu se naći u velikom kulturnom utjecaju francuske književnosti toga doba na gotovo sve ostale europske književnosti, te klasicističkoj poetici, koja je svojim racionalizmom, razrađenim učenjem o književnim konvencijama i o načinima književne proizvodnje djelovala i na autore koji se idejno i stilski dosta razlikuju od pravog klasicizma. Bez obzira tako što se klasicizam često određuje i kao samo jedna jaka književna orijentacija, ili kao jedan književni pravac, njegova epohalna važnost može se razumjeti uglavnom na temelju njegova suprotstavljanja s jedne strane baroku, a s druge romantizmu. Premda, naime, barok osobito u nekim književnostima gotovo postupno prelazi u klasicizam, naglašeni klasicistički racionalizam i težnja prema stilskoj jasnoći ipak se posve jasno suprotstavljaju baroknom simbolizmu i njegovoj težnji prema tajanstvenom, kao i prema stilskom pretjerivanju u izrazu. U opreci prema nadolazećem romantizmu, klasicizam naglašava uzor i autoritet antičkih književnosti, književnost samu shvaća kao djelatnost podvrgnutu određenim pravilima, zahtijeva da se poštuje prirodnost u stilu i u kompoziciji te da se nadahnuće, maštovitost i osjećajnost mogu razviti isključivo na takav način kakav se razumom i mišljenjem može uskladiti s idealima jedinstva dobrote, ljepote i istine.

U skladu s poetikom, za koju je reprezentativno djelo *Pjesničko umijeće* Nicolasa Boileau-Despréauxa (1636–1711), klasicizam je uspostavio hijerarhijski organiziran sustav književnih vrsta, u kojem postoji uvijek određeni sklad između tematike, vrste stila i načina izražavanja (usp. poglavlje o staroj retorici). Tako ep i tragedija pripadaju, recimo, visokom stilu i najviše su cijenjene književne vrste, a komedije koriste niski stil, u skladu s njim su uvedeni određeni likovi koji na određeni način mogu govoriti i sl. Za svaku vrstu, a osobito za tragediju, postojala su strogo utvrđena i razrađena pravila (usp. poglavlje o vrstama drame), a književnost u cjelini morala je biti poučna, osobito u smislu gajenja visokih etičkih vrijednosti.

Visoko vrednovanje tragedije osiguralo je tako da se Pierre Corneille (1601–1684) i Jean Racine (1639–1699) smatraju uzornim autorima klasicizma, a i Molièreove (pravim imenom Jean-Baptiste Poquelin, 1622–1673) komedije uklapaju se u šire okvire epohe svojom oštrom satiričkom kritikom konvencionalnih laži, neprirodnosti i izobličenosti karaktera i ponašanja. Izuzetno pak bogat i raznolik književni opus, u kojem se isprepleću književne osobitosti klasicizma s filozofijom prosvjetiteljstva, prožet slobodoumljem i vjerom u zdrav razum, čini Voltairea (pravim imenom Francois-Marie Arouet, 1694–1778) izrazitim predstavnikom cjelokupne književnosti osamnaestog stoljeća, predstavnikom u kojem se ogledaju ne samo sve odlike, nego i mnoga protuslovlja te epohe. Voltaire pripada prosvjetiteljstvu, kulturnom pokretu – prema nekim teoretičarima i književnoj epohi – čije se osobine najbolje ogledaju u pothvatu izdavanja *Enciklopedije*, knjige koja je sadržavala pregled svih ljudskih znanja i vještina, obrađenih prema temeljnim načelima iskustva i razuma. Krug pisaca, filozofa i znanstvenika, nazvanih **enciklopedistima**, razvijao je u znanostima metode koje u načelu odgovaraju suvremenom znanstvenom istraživanju, u filozofiji kritiku svakog dogmatizma, pa i kritiku religije koja je završavala bilo zahtjevom za tzv. prirodnom religijom, što će reći religijom koja bi se mogla izravno uskladiti s razumom, bilo ateizmom. U politici pak enciklopedisti razvijaju ideje koje su dovele do Francuske revolucije i njezina temeljnog gesla: sloboda, jednakost i bratstvo. Takva kulturna orijentacija proširila se, osobito u drugoj polovini osamnaestog stoljeća, i na većinu europskih zemalja.

U tom vremenskom razdoblju za razvoj književnosti posebno je važan i razvoj romana, koji osobito u Engleskoj, zahvaljujući djelima Daniela Defoa (1660–1731), Henryja Fieldinga (1707–1754) i Laurencea Sterna (1713–1768) ne samo da osvaja mnogobrojnu publiku, po socijalnom statusu, obrazovanju i ukusu različitu od prethodne, nego i usavršenom književnom tehnikom, novim mogućnostima proznoga umjetničkog izraza, te novom i raznovrsnom tematikom, postaje izuzetno cijenjenom književnom vrstom novije europske književnosti.

Istodobno u osamnaestom stoljeću nastaju djela koja – kao što smo već napomenuli – po bitnim strukturnim osobinama, kao i po idejama koje zastupaju, pripadaju gotovo u potpunosti idućoj velikoj književnoj epohi, romantizmu. Tako, recimo, Jean-Jaques Rousseau (1712–1778) zastupa prevlast mašte i osjećajnosti, oštro kritizira racionalistički orijentiranu civilizaciju, te uvodi u književnost tehniku poetske iskrenosti, koju će tek romantizam gajiti i razvijati. Posebnu pak teškoću u klasifikaciji književnosti po književnim epohama čini najveći njemački književnik Johann Wolfgang Goethe (1749–1823), čiji velik i raznovrstan opus kao da nadilazi mogućnosti takvog razvrstavanja, pa se u tim okvirima može opisati jedino tako kao da pripada i klasicizmu, i romantizmu, pa čak u nekoj mjeri i realizmu. Goethe se tako osobito

romanom *Patnje mladog Werthera* (1774) smatra izrazitim pretečom romantizma, dok njegovo epohalno djelo *Faust* (I. dio 1808, II. dio 1833) kao da sintetizira brojne motive i stilske postupke europske književne tradicije od antike do romantizma.

Utjecaj klasicizma osjeća se osobito u engleskoj, njemačkoj i ruskoj književnosti, ali se pri tome redovno ideje klasicističke poetike isprepleću s idejama prosvjetiteljstva, kao i s idejama nadolazećeg romantizma. U hrvatskoj književnosti neke se ideje prosvjetiteljstva nalaze u djelima Matije Antuna Reljkovića (1732–1798) i Andrije Kačića Miošića (1704–1760).

R o m a n t i z a m (prema franc. *romantisme*) književna je epoha čije se bitne osobine velikim dijelom mogu najlakše shvatiti kao opreke klasicizmu. Klacističkom isticanju razuma, mjere i pravila, romantizam tako suprotstavlja osjećajnost, maštu i slobodu stvaralaštva; njegovanju tradicije i oponašanju uzora suprotstavlja individualizam i pobunu protiv autoriteta; strogoj podjeli na rodove, vrste i stilove suprotstavlja individualnost i originalnost izraza koja u načelu može kršiti sva pravila, a moralizmu i visoko stiliziranom izrazu suprotstavlja načelo neposredne iskrenosti. Umjesto ideala vječne ljepote, uobličene u antičkoj umjetnosti, romantizam tako uvodi u književnost ideju povijesne mijene i razvoja, uzore traži u srednjem vijeku i u pučkoj književnosti, a načelo individualizma razvija i u smislu posebnosti svake nacije, što će reći u smislu osobitosti nacionalnih tradicija i posebne, samosvojne vrijednosti svake pojedine nacionalne književnosti.

Romantizam je teško – mnogi smatraju čak i nemoguće – opisati kao jedinstvenu književnu epohu u nekom određenom vremenskom razdoblju, jer se romantičarske književne teorije međusobno dosta razlikuju, a književnost s naglašenim osobinama romantizma ne javlja se u pojedinim zemljama ni približno istovremeno, niti pak u svakoj od njih dominiraju uvijek posve iste osobine. Tako dok u nekim zemljama, kao u Francuskoj, prevladava opreka i borba s klasicizmom, u drugima je više naglašen element individualne pobune (recimo kod Byrona u engleskoj književnosti), kod nekih određenih pesimizam tzv. svjetske boli (često u njemačkoj književnosti), a kod nekih je naglasak na nacionalnim vrijednostima (kao u češkoj, madžarskoj ili hrvatskoj književnosti npr.). Ipak, zahtjev za neposrednom iskrenošću uglavnom svugdje dovodi do naglašenog lirizma, što će reći da lirska poezija ne



zauzima u sustavu književnih vrsta samo veoma visoko mjesto, nego se i smatra da ona mora prožeti svako književno izražavanje. Elementi lirskog izraza bit će tako prisutni i u epu, i u drami i u romanu.

Romantizam uvijek naglašava izražavanje subjektivnih raspoloženja i pretpostavlja emocionalnu recepciju, tj. očekuje da se čitatelj uživi u književno djelo i da se poistovjeti s pripovjedačem ili s junacima. Romantičarska emocionalnost, pri tome, nije sklona izražavanju uobičajenih čuvstava i raspoloženja, nego voli pretjerivanje i strasti, pa se u književnosti može zapaziti hiperbolizacija, a inzistiranje na emocionalnoj recepciji također omogućuje razvijanje sklonosti prema neobičnom, čudnovatom i fantastičnom, kao i uživljavanje u svijet mašte i sna. Romantički likovi pri tome djeluju kao izuzetni ljudi, krajnje su strastveni i skloni pretjerivanju bilo u pozitivnom bilo u negativnom smislu, a prikazani svijet u književnim djelima redovno je na neki način »pomaknut« od svagdašnjice, bilo u prostornom smislu (daleki krajevi, egzotične zemlje), bilo u vremenskom smislu (daleka prošlost) bilo u smislu izravnog osporavanja zbilje (san, vizija, fantastika).

Trajanje je romantizma, zbog spomenute razlike u vremenu pojavljivanja književnih djela romantičarskih osobina, teško odrediti, pa se uzima tek okvirno da romantizam dominira otprilike od prvog desetljeća pa do nešto iza polovine devetnaestog stoljeća (najčešće se smatra oko 1860). S obzirom na spomenuti predromantizam, neki povjesničari književnosti skloni su pojavu romantizma utvrditi već u osamnaestom stoljeću, pa se tako recimo drame Friedricha Schillera (1759–1805), kao i Goetheov roman *Patnje mladoga Werthera* (1774) smatraju već reprezentativnim romantičarskim djelima.

Romantizam je postupno zahvatio sve europske književnosti, a u mnogim zemljama upravo u toj epohi djeluje niz književnika čiji ugled i značenje kudikamo prelaze okvire svake pojedine nacionalne književnosti. Praktički je zato nemoguće nabrojati sve glasovite pisce romantizma čak ni u najužem izboru, pa se samo okvirno može spomenuti da osim Schillera i Goethea možda najveće značenje za tu epohu imaju Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), Novalis (pravim imenom Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) i Heinrich Heine (1797–1856) u njemačkoj književnosti, Francois René de Chateaubriand (1768–1858), Alphonse de Lamartine (1790–1869), Alfred de Vigny (1797–1863) i Victor Hugo (1802-1885) u francuskoj književnosti, Walter Scott (1771–1832), Georg Gordon Byron (1788–

1824), Percy Bysshe Shelley (1792–1817) u engleskoj književnosti, Edgar Allan Poe (1809–1849) u američkoj književnosti te Alessandro Manzoni (1785–1873) i Giacomo Leopardi (1798–1837) u talijanskoj književnosti. U ruskoj književnosti posebnu ulogu imaju Aleksander Sergejevič Puškin (1799–1837) i Mihail Jurjevič Ljermontov (1814–1841), u ukrajinskoj Taras Ševčenko (1814–1861), u Poljskoj Adam Mickiewicz (1798–1855), a u hrvatskoj književnosti to su najveći predstavnici hrvatskog preporoda. Pri tome se može napomenuti da neki teoretičari zapažaju razlike između uvjetno rečeno »slavenskog« i »zapadnog« romantizma, jer u drugom kao da prevladava individualizam, dok su u prvom naglašeni elementi nacionalnog individualizma, što će reći osobitosti i samosvojnosti svake nacije.

R e a l i z a m (prema latinskom *realis*, stvaran, istinit) književna je epoha u kojoj dominira mimetička književna teorija, u kojoj su razrađene književne konvencije s naglašenom težnjom za postizanjem iluzije zbilje, pa roman određenog tipa postaje reprezentativnom vrstom i svojevrsnim modelom prema kojem se u velikoj mjeri i upravlja cjelokupna književnost. Za razliku od neposrednog izricanja subjektivnih dojmova i raspoloženja, koje dominira u romantizmu, realizam se zalaže za objektivnost i uvjerljivost prikazivanja, izuzetne likove koji djeluju u izuzetnim okolnostima zamjenjuje prosječnim ljudima koji djeluju u svagdašnjici, romantičarskom oduševljenju, maštovitosti i sklonosti prema tajanstvenom suprotstavlja nepristrasnu kritičku analizu, opisivanje činjenične stvarnosti i razotkrivanje zakonitosti društvenog života. Roman se u epohi realizma u skladu s tim razvio u osobitu književnu vrstu, u kojoj se likovi oblikuju u načelu tako da mogu biti reprezentanti društvenih tipova, razrađena fabula prikazuje te likove pretežno u njihovu djelovanju, a pripovijedanje je tehnika koja kao bitni činitelj integracije djela prevladava nad iskazivanjem, opisom, dijalogom i zaključivanjem.

Najčešće se smatra da realizam traje otprilike od sredine do pred sam kraj devetnaestog stoljeća, premda se roman oblikovan po načelima realističkog romana javlja i znatno ranije, a valja napomenuti da tip realističkog romana ne samo da postoji i danas, nego se prema njemu oblikuju i danas književna djela visoke umjetničke vrijednosti. To je navelo mnoge teoretičare da pojam realizma prošire na tip književnosti, no realizam u takvom značenju valja razlikovati od realizma kao književne epohe, jer on naprosto ne pripada dijakronijskoj klasifikaciji.



Temeljna teškoća određenja realizma kao književne epohe pri tome upravo je u dominaciji romana, jer roman u toj epohi nije samo vrhunski cijenjena književna vrsta – poput tragedije u klasicizmu, recimo – nego se i gotovo sve osobine, kakve zahtijeva opis i teorija realizma, mogu izravno dokraja izvesti jedino iz romana, i mogu se jedino na njega u cjelini primijeniti. U znatno manjoj mjeri te su osobine primjenjive kada se radi o noveli i drami, a teško ih je, ako ne i nemoguće, primijeniti na poeziju. Tako se čini da se poezija u epohi realizma razvija drugačije no proza, i to bilo u smislu koji uglavnom odgovara romantizmu, bilo u smislu koji već gotovo u potpunosti odgovara idućoj epohi, modernizmu. Upravo zato se i pjesnici Charles Baudelaire (1821–1867) i Arthur Rimbaud (1854–1891) smatraju ne samo pretečama nego i osnivačima moderne poezije, bez obzira na to što se njihova djela javljaju vremenski u epohi realizma.

Teorija umjetničke proze i drame u epohi realizma temelji se na svojevrsnoj razradi starog učenja o umjetnosti kao oponašanju zbilje, s time što je zbilja shvaćena kao određeno stanje društvenog života, koje književnost mora opisati i izraziti na način uvelike inspiriran metodama tada vladajućih znanosti. Romanopisac tako sebe shvaća u velikoj mjeri i kao znanstvenika koji umjetnički oblikujući ujedno i otkriva društveno važne istine o životu i svijetu, pa roman teži da obuhvati u većim ili manjim cjelinama sudbine karakterističnih pojedinaca, čitavih porodica, pa čak i čitavih društvenih slojeva. Namjera je pri tome da se uglavnom objektivističkim opisom prenesu neke bitne životne istine. To ne treba shvatiti kao izravnu tendencioznost – premda ima mnogo i takvih realističkih djela – jer u najboljim književnim ostvarenjima realizma poruke nipošto nisu jednoznačne i ne mogu se ni u kojem slučaju svesti na neke jednostavne zaključke i ideje. Takve poruke valja shvatiti kao pokušaj da se u romanu oblikuje ona univerzalnost svekolikog iskustva kakvu je nekad izražavao ep. Ciklus romana *Ljudska komedija* Honoré de Balzaca (1799–1850) u tom je smislu najbolji primjer, jer je već i u samom naslovu prisutna aluzija na Danteovu *Božanstvenu komediju.*

Zbog dominacije romana uglavnom se romanopisci smatraju najglasovitijim predstavnicima epohe realizma, pa se po mnogim osobinama do danas nenadmašenim prvacima realističkog pripovijedanja smatraju Stendhal (pravim imenom Henry Beyle, 1783–1824) i Gustave Flaubert (1821–1880) u francuskoj, Charles Dickens (1812–1870) i

William Makepeace Thackerey (1811–1863) u engleskoj, Gottfried Keller (1819–1890) i Theodor Fontane (1819–1898) u njemačkoj te Nikolaj Vasiljevič Gogolj (1809–1852) u ruskoj književnosti. Posebno pak mjesto u književnosti realizma zauzimaju romani Fjodora Mihaljeviča Dostojevskog (1821–1881) i Nikolaja Vasiljeviča Tolstoja (1828–1910), jer u njima dolaze do izražaja, osim visoke umjetničke vrijednosti, i neke nove književne tehnike, što ih čini pretečama modernog romana.

U hrvatskoj književnosti u tom razdoblju nastaju romani Augusta Šenoe (1838–1881) i Ante Kovačića (1854–1889), kojima počinje bogata i raznolika tradicija novovjekovnoga hrvatskog romana.

M o d e r n i z a m (prema franc. *moderne*, nov suvremen, koji odgovara najnovijem ukusu) se uglavnom shvaća kao posljednja velika književna epoha, premda se vode još uvijek nezavršene rasprave o njezinu prikladnom nazivu, o njezinu trajanju i o samoj mogućnosti da se opiše i odredi onakva književnost kakva bi karakterizirala posljednjih stotinjak godina. Sporno je pri tome, prije svega, mogu li se raznoliki književni pravci u tom dosta dugom vremenskom razdoblju obuhvatiti nekim zajedničkim osobinama, te je li ta epoha već završila, ili se možda nalazimo već na početku sljedeće, još neodređene ali zamjetljive epohe **postmodernizma**. Naziv »modernizam«, osim toga, često se upotrebljava i kao oznaka za jedno razdoblje unutar epohe (najčešće za razdoblje od dvadesetih do tridesetih godina), a zbog mnoštva često međusobno suprotstavljenih književnih pravaca rabi se ponekad i naziv u pluralu »modernizmi«. Mnogi teoretičari i povjesničari književnosti skloni su upravo zato cijelu tu posljednju književnu epohu odrediti naprosto kronološki, kao **književnost dvadesetog stoljeća**. Ponekad se također pravi i razlika između **moderne** i **suvremene** književnosti, a često se ističe kako se u književnosti od kraja prošlog stoljeća do danas okvirno mogu razlikovati književna razdoblja, pa se umjesto jedinstvene epohe predlaže sljedeći niz razdoblja, od kojih neka, prema mnogim shvaćanjima, imaju i karakter epohe: **esteticizam**, **avangarda**, **modernizam** i **postmodernizam** (usp. iduće poglavlje o književnim razdobljima i pravcima). Ipak, uvjetno i samo za potrebe epohalnih određenja cjelokupne povijesti književnosti europskoga kulturnog kruga, naziv »modernizam« za veliku književnu epohu koja još uvijek traje može se zadržati, jer se barem neke osobine književnosti posljednjih stotinjak godina mogu barem uvjetno razabrati.



Modernizam se tako okvirno može odrediti prije svega na temelju suprotstavljanja realizmu, premda pri tome valja napomenuti kako se time donekle zanemaruje razvoj unutar same epohe, u kojoj suprotstavljanje realizmu nije nipošto uvijek podjednako naglašeno, a u nekim se razdobljima osjeća čak i neko nastavljanje na kasni realizam. Ipak, moderni roman, recimo, nastupa kao svojevrsna kritika konvencije realističkog romana, pa se u svim svojim oblicima, pa čak i kada se u nekoj mjeri vraća tehnici realističkog pripovijedanja, ne može shvatiti naprosto kao produžavanje realističke tradicije, nego prije kao neka vrsta sinteze između realističkih tehnika i tehnika koje se opiru realističkoj tradiciji. Nešto slično zbiva se i u drami, gdje velika raznolikost u tehnici sadrži često i jaku realističku tradiciju, ali su ipak u pravilu dramska djela pisana na način koji se ne može shvatiti bez složenog odnosa kako prihvaćanja tako i odbijanja tradicije devetnaestostoljetne dramske književnosti. U poeziji pak, kao što smo već upozorili, budući da nema realističke poezije, razvoj ide od Baudelairea do danas uglavnom kontinuirano (usp. poglavlje o modernoj lirici u glavi o poeziji).

Sve to govori da se u epohi modernizma može razabrati razvoj koji prije svega karakterizira velika raznolikost u načinima oblikovanja, ali i uvijek jedinstvena, stalna težnja da se nadmaše prethodnici, da se istakne individualnost i originalnost, te da se tradicija ili ospori, ili na posve nov način usvoji i tumači. Modernistička se književnost tako odlikuje uvijek nekim projektom, koji sadrži i koji želi ostvariti, a koji je uvijek vezan s novinom i s otkrićem, s nečim što treba tek »stvoriti«. Ti modernistički projekti, doduše, najčešće kao da se iscrpljuju, jer svako novo djelo kao da u svemu mora nadmašiti prethodno, pa upravo zato nerijetko modernizam završava bilo na rubu nerazumljivosti, bilo u odricanju onoga što je sâm prije potvrđivao. Ipak, čini se da upravo to vodi stalnom kretanju u neprestano novim pravcima razvoja, te nekoj vrsti otvorenosti prema čitatelju. Upravo zato »otvoreno djelo« naziv je i pojam koji se često upotrebljava da se upozori na »nezavršenost« modernih djela, takvih djela koja kao da konačnu potvrdu traže i u moći mašte i u posve osobitom razumijevanju svakoga pojedinog čitatelja.

Baš ta otvorenost dovodi i do naglašenog kršenja konvencija, pa u skladu s tim i do miješanja tradicionalnih književnih vrsta, kao i do složenih kombinacija književnih postupaka, zahvaljujući čemu je teško razabrati na koji način treba pojedino djelo shvatiti. U romanu se tako

javljaju elementi bajke, eseja ili reportaže, kao i poezije; on je ponekad i filozofska rasprava, ali ponekad i poema. Novela može biti pjesma u prozi, ali i prikaz zbiljskog događaja koji kao da je uzet iz novina, a drama je puna epskog pripovijedanja, ili pak filozofskih rasprava, ali je ponekad i čista kazališna igra koja na pozornici daje sliku apsurdnih vidova svijeta u kojem živimo. Pri svemu tome čini se da dolazi do proširenja ukusa kakvom nema ravna u ranijim književnim epohama: djela veoma različitih tendencija, različitih osobina i različitih književnih tehnika, pisana s najrazličitijim svrhama i zamišljena bilo samo kao igra, bilo isključivo kao znanstvena, politička ili kakva druga poruka, bivaju tako podjednako prihvaćena, ako samo zadovolje određenu virtuoznost u oblikovanju i izvedbi, na kojoj modernizam uvijek inzistira, a koja je, čini se, postala gotovo jedinim mjerilom vrijednosti.

Premda je izbor reprezentativnih autora svjetskog modernizma nemoguće svesti na nekoliko imena, jer to uvelike ovisi i o načinu kako zapravo shvaćamo i određujemo cjelokupnu epohu, uvjetno se može reći da su na području romana tu epohu svakako obilježili sljedeći pisci: Marcel Proust (1871–1922), James Joyce (1882–1941), Franz Kafka (1883–1924), André Gide (1869–1951), Albert Camus (1913–1960), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Thomas Mann (1875–1955), Hermann Broch (1886–1951), William Faulkner (1897–1962), Mihail Bulgakov (1881–1940) i Jaroslav Hašek (1883–1923). U drami pak valja i u takvom najužem, uvjetnom izboru, spomenuti sljedeće autore: Luigi Pirandello (1867–1936), Samuel Beckett (1906–1991), Eugene Ionesco (1912) i Bertold Brecht (1898–1956).

Kako se pak poezija već više od polovine prošlog stoljeća razvija u smislu koji smo već opisali, možemo spomenuti tek nekoliko imena koja su stekla izuzetan svjetski ugled: Federico García Lorca (1898–1936), Rainer Maria Rilke (1875–1926), Thomas Stearns Eliot (1888–1965), Paul Éluard (1895–1952), Boris Leonidovič Pasternak (1890–1960) i Pablo Neruda (1904–1979).

## KNJIŽEVNA RAZDOBLJA I KNJIŽEVNI PRAVCI

Velike književne epohe, kako smo već objasnili, veoma su važne u periodizaciji opće povijesti književnosti, a omogućuju i uvid u širi povijesni kontekst, kao i shvaćanje okvirnih književnih konvencija koje



u nekom dobu bivaju prihvaćene i unutar kojih se i zbiva stvarna književna djelatnost. U periodizaciji povijesti pojedinih nacionalnih književnosti, međutim, one mogu imati jedino ulogu opće orijentacijske sheme, jer se svaka nacionalna književnost razvija uvelike na svoj posebni način, pa čak ni epohe u njoj ne moraju odgovarati epohama opće povijesti književnosti. Osim toga, epohalno razvrstavanje u povijesti nacionalnih književnosti često i nije najprikladnije zbog odveć velikog uopćavanja, pa su povjesničari nacionalnih književnosti skloni veću važnost u periodizaciji dati književnim razdobljima, a ponekad i književnim pravcima. Takvo razvrstavanje na kraća vremenska razdoblja, te na književne pravce, pokrete, škole ili generacije pisaca, međutim, očito je najuže povezano s tumačenjem i književnopovijesnom obradom svake pojedine nacionalne književnosti, pa se i može jedino razmatrati u okvirima problematike povijesti pojedine nacionalne književnosti.

Ipak, osobito kada se radi o književnosti posljednjih stotinjak godina, epohalno određenje kako smo ga opisali u prošlom poglavlju očito teško može osigurati makar i samo okvirnu orijentaciju, jer već krajem epohe realizma dolazi do velike raznolikosti u književnim teorijama i u samoj književnoj proizvodnji, a i zbog količine umjetnički vrijedne proizvodnje, kao i zbog toga što nam je ta književnost vremenski bliska pa nema tzv. povijesne distancije, teško je – ako ne i nemoguće – utvrditi koje orijentacije i koje osobine dominiraju. Zbog toga se uobičajilo da se o nekim novijim književnim razdobljima i nekim književnim pravcima govori i u smislu opće književnoznanstvene orijentacije, jer tako stvoreni pojmovi u najmanju ruku olakšavaju okvirno snalaženje u raznolikim, raznovrsnim i često međusobno protuslovnim pojavama moderne književnosti.

Najveću važnost za opću povijest književnosti, pa i za teoriju književnosti, dakako pri tome imaju ona razdoblja i oni pravci koji su od međunarodne važnosti i koji dobivaju značenje koje nadilazi okvire svake pojedine nacionalne književnosti. Valja pri tome reći da se književni povjesničari i teoretičari književnosti često ne slažu ni u nazivima, ni u određenjima, niti u trajanju pojedinih razdoblja, ali se u okviru rasprava, koje se i danas neprestano vode, o načinima kako valja periodizirati književnost našeg stoljeća, najčešće spominju ova:

E s t e t i c i z a m se može shvatiti kao razdoblje u kojem – za razliku od epohe realizma – prevladava izrazito naglašavanje isključivo

estetske funkcije književnosti. Takva su shvaćanja na neki način pripremljena već krajem devetnaestog stoljeća, kada mnogi književnici i teoretičari ističu načelo **l'art pour l'art** (»umjetnost zbog umjetnosti«), kojim se naglašava kako umjetnost ne smije biti u službi bilo čega osim nje same. Takvo naglašavanje čistoće umjetnosti dovelo je do svojevrsnog »kulta ljepote«, pa umjesto dominacije realističkog romana i težnji za kritičkom analizom društvene stvarnosti ponovno jača zanimanje za poeziju: nastaju djela u kojima se sve više teži isključivo virtuoznoj umjetničkoj obradi, kojoj je uzor upravo poetski način izražavanja. Književnost u cjelini kao da je pri tome sve više zaokupljena istraživanjem svih izražajnih mogućnosti jezika, a sve se manje bavi problematikom koja bi je povezivala sa znanošću, filozofijom ili politikom. U romanu se tako napuštaju realističke konvencije i nastaje novi tip romana, u kojem nema jasno razvijene fabule i pouzdanog pripovjedača, a koriste se nove književne tehnike, kao unutarnji monolog, esejistički dijelovi i poetski način iskazivanja. Napušta se temeljno načelo realističkog romana, oponašanje zbilje, a kao prava zbilja shvaća se sada umjetnost, kao što je to izravno rečeno u Proustovom ciklusu *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–1928). Ideal poetizacije zbilje vodi tako u prozi do prepletanja poetskih, esejističkih i pripovjednih dijelova, kao recimo u Rilkeovom romanu *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* (1910), a u drami do oblikovanja tzv. poetske drame, u kojoj je najpoznatiji predstavnik Maurice Maeterlinck (1862–1949), ili do dramskog prikazivanja kojim dominiraju raspoloženja, osjećaji i ugođaji nad radnjom, kao u dramama Antona Pavloviča Čehova (1860–1904). U samoj pak poeziji osjeća se jak utjecaj simbolizma, književnog pravca o kojem ćemo kasnije govoriti.

Književno razdoblje esteticizma moglo bi se okvirno odrediti negdje između 1890. i 1920, ali kako je osobito krajem prošlog stoljeća došlo do dominacije takve orijentacije u teoriji i u samoj književnosti, povjesničari književnosti često govore o **fin de siècle** (kraju stoljeća) kao nazivu za razdoblje u kojem se izrazito može primijetiti istodobno postojanje dosta različitih, pa čak i međusobno izravno suprotstavljenih književnih škola i pravaca, pri čemu je esteticizam samo jedna, premda dominirajuća orijentacija.

A v a n g a r d a (prema franc. *l'avant garde*, predstraža, prethodnica) shvaća se kao razdoblje u velikom broju nacionalnih književnosti koje nastupa nakon esteticizma i traje do modernizma, shvaćenog u užem smislu, ili pak kao zajednički naziv za neke tendencije u nizu nacionalnih književnosti, koje su jako izražene od početka našeg stoljeća pa sve do otprilike nakon Drugoga svjetskog rata. Avangardna se književnost u načelu može odrediti kao pokušaj radikalnog osporavanja tradicije, pa se ona u tom smislu izravno suprotstavlja esteticizmu. U njoj, naime, dolazi do osporavanja »kulta ljepote«, jer se zahtijeva da književnost obuhvati i one pojave, načine izražavanja, oblike i književne vrste koje tradicionalno nisu shvaćene kao »visoka književnost«. Ujedno avangarda osporava i sâm tradicionalni pojam ljepote, kao i shvaćanje književnosti u cjelini kao jedne od »lijepih umjetnosti«. Avangardisti pri tome teže čak i uspostavljanju posve novog tipa cjelokupne kulture, u kojoj ne samo da će se mijenjati sve književne konvencije, nego će nestati i sâm pojam konvencionalnosti, kojeg avangardisti povezuju se tradicijom i konformizmom. Avangardna je književnost tako u načelu sklona svakom antitradicionalizmu i svakoj vrsti pobune protiv konformizma, a redovno pretpostavlja da se potpuno nova književnost može izgraditi jedino u suprotnosti prema svim vrijednostima postojeće kulture, jedino osporavanjem i pobunom protiv svega što je vrijedilo kao ideal u kulturi, čak i u društvenom životu u cjelini. Avangarda je tako često sklona kulturnoj, a ponekad i političkoj, pa čak i društvenoj revoluciji.

Brojne i veoma raznolike avangardne tendencije pojavljuju se uglavnom u okvirima nekoliko književnih pravaca početkom našeg stoljeća, kojima je zajednička tek poetika osporavanja i težnja da se razore sve književne, pa čak i jezične konvencije, da se eksperimentira s književnim izrazom i da se parodijom, naglašavanjem apsurda, crnim humorom i odstupanjem od logike u jeziku, u izgradnji sižea i u oblikovanju likova, istakne kako svijet i zbilja nisu ni razumni, ni prihvatljivi u onom obliku u kojem su nam poznati.

Avangarda tako pokušava pronaći novu vezu između umjetnosti i života, smatrajući da umjetnost može promijeniti i sâm život u cjelini, jer će upravo ona upozoriti na vrijednosti koje u svagdašnjem životu ostaju neprimijećene zbog ustaljenih navika. Avangarda baš zato nerijetko želi zaprepastiti; ruga se postojećem načinu života i postojećim književnim konvencijama, pa uvodi u poeziju s jedne strane i običan jezik i jezik znanosti, a s druge strane i takve složene književne postupke kakvi vode do nerazumljivosti i odbijaju publiku. Ona je tako sklona da s jedne strane osporava svaku racionalnost, obrazovanje, pa

i književni ukus, a s druge strane proizvodi djela koja se naprosto ne mogu razumjeti ako ne raspolažemo visoko razvijenim ukusom i temeljitim poznavanjem upravo one tradicije koja se želi osporiti. Jednom riječju: avangarda se zbiva u neprestanom protuslovlju sa samom sobom, pa je mnogi teoretičari i shvaćaju kao pojavu koja se najbolje može odrediti jedino paradoksima. Zbog njezine raznolikosti tako ju je možda najlakše shvatiti i opisati u okvirima nekih književnih pravaca, kao što su futurizam, ekspresionizam i nadrealizam, o kojima ćemo poslije govoriti.

M o d e r n i z a m, kao što smo već upozorili, shvaća se uglavnom kao književna epoha, ali se može odrediti i kao razdoblje unutar te epohe, koja tada dakako biva nazvana drugačije. Ako se shvati kao uže razdoblje – što je često u povijestima pojedinih nacionalnih književnosti – onda ga valja razumjeti prije svega u nekoj opreci prema avangardi, jer se doista može zamijetiti kako se avangardno pretjerivanje u osporavanju svake tradicije postupno iscrpljuje već negdje nakon tridesetih godina, pa se pojavljuju djela koja kao da pomiruju nepomirljive tendencije esteticizma s jedne, a avangarde s druge strane. To će reći da najveći broj autora koje smo spomenuli kao reprezentativne autore cjelokupne epohe modernizma u širem smislu, kao Joyce, Kafka, Bulgakov, Gide, Sartre, Faulkner, Camus, Pirandello, Beckett, T. S. Eliot, recimo, stvaraju djela koja kao da istovremeno koriste i pozitivna i negativna iskustva avangarde: oni doduše osporavaju tradiciju u tom smislu što traže nove načine književnog oblikovanja i veoma se kritički odnose osobito često prema književnosti realizma, ali istovremeno oni ne prelaze granice razumljivosti i ne žele nipošto srušiti svaku tradiciju; prije bi se moglo reći da teže određenoj sintezi u umjetničkom oblikovanju. Tako je upravo u tom razdoblju zapravo uspostavljen tip romana, koji se često naziva **moderni roman**, a koji doduše ne karakteriziraju uvijek isti tehnički postupci, ali koji ne samo da se uvijek suprotstavlja tradiciji realističkog romana, nego i uspješno izgrađuje nekoliko novih mogućnosti da roman, kao velika prozna vrsta, zahvati i izrazi svu složenost našeg doba u svojevrsnoj cjelovitosti. Slično vrijedi i za dramu, koja se upravo u tom razdoblju razgranava u niz pravaca, ali je upravo u svakom od njih uspjela stvoriti nepremašene uzore osobitoga scenskog izraza. U poeziji pak stalna tradicija moderne lirike u tom razdoblju dobiva nove poticaje i u težnji za svojevrsnom obnovom klasicizma, što će reći da pored avangardnih



tendencija postoje i jaki pokušaji određene obnove tradicije, koji se ujedno obogaćuju avangardnim iskustvima pretjerivanja u eksperimentiranju s mogućnostima pjesničkog izražavanja.

P o s t m o d e r n i z a m shvaća se uglavnom ili kao književno razdoblje koje nastupa nakon modernizma u užem smislu riječi, ili kao nova književna, pa čak i kulturna epoha, koja tek nastupa, pa još nema ni pravo ime, niti se može točnije odrediti. Ponekad se, osim toga, postmodernizam shvaća i kao književni pravac koji je po nekim osobinama u književnoj teoriji i u samoj književnosti prepoznatljiv u nizu nacionalnih književnosti posljednjih desetljeća.

O postmodernizmu vode se već dva desetljeća žive rasprave, ali do danas nema jedinstvenog stajališta ni o njegovom značenju, niti o načinu kako ga valja određivati, pa teoretičari i povjesničari književnosti najčešće tek upozoravaju na neke osobine koje se sve češće, učestalije i naglašenije pojavljuju u mnogim nacionalnim književnostima, a koje se teško mogu opisati unutar epohe modernizma. Pri tome redovno ostavljaju otvorenim pitanje radi li se doista o novoj književnoj epohi, ili o nekoj vrsti završne faze modernizma, u kojoj su jedino neke tendencije dovedene do posljednjih konzekvencija. Bez obzira, međutim, na to da li se smatra kako je postmodernizam izraz nove kulturne epohe (koja se tada obično naziva **postmoderna**), ili se analiziraju samo neke izrazite tendencije u suvremenoj književnosti, preteže uvjerenje da postmodernizam razlikuje od modernizma napuštanje i onih književnih konvencija koje je modernizam sačuvao iz tradicije, ili koje je ponovno uspostavio u pojedinim književnim vrstama. Sklonost prema poetici osporavanja približava pri tome postmodernizam avangardi, ali za razliku od avangardista postmodernisti ne žele književnošću mijenjati svijet, a prema cjelokupnoj književnoj tradiciji redovno se odnose na osobit način: oni književnu tradiciju izravno unose u vlastita književna djela, upotrebljavaju i tradicionalne književne postupke te vole i citirati, ali pri tome fragmente, uzete iz književne tradicije, povezuju s različitim mogućnostima. Pri tome se koriste različitim književnim tehnikama, i to kako onim preuzetima iz ranijih književnih epoha, pa čak i iz daleke prošlosti, tako i onima koje su razvijene i koje su nastale u našem stoljeću, a vrlo često i postupcima svojstvenima isključivo trivijalnoj književnosti. Neriješena protuslovlja, prekomjerno opisivanje detalja na račun cjeline, prekidanje slijeda pripovijedanja bez obrazloženja, te igra nerazlučivog isprepletanja mašte i zbilje, pri tome redovno igraju veliku ulogu.

Postmodernizam voli osporavati ustaljene razlike među književnim vrstama, čak i one koje su utemeljene na razlikama između zbilje i fikcije: voli zbilju prikazivati kao fikciju, a fikciju kao zbilju. Osim toga, sklon je dokinuti u potpunosti razliku između trivijalne i visoke književnosti, koju je modernizam ipak održavao: postmodernistička djela često izravno upotrebljavaju književne tehnike, tematiku i likove koji pripadaju isključivo trivijalnoj književnosti, ali još češće kombiniraju trivijalne likove i postupke s likovima i postupcima visoke književnosti, sugerirajući da se njihova djela mogu čitati i tumačiti bilo u skladu s konvencijama trivijalne književnosti bilo u skladu s potrebama i zahtjevima obrazovanih čitatelja. Mnogostruke mogućnosti čitanja i tumačenja, bez naznake o tome koje je čitanje i tumačenje bolje ili prihvatljivije od drugoga, tako je jedna od izrazitih osobina postmodernističke književnosti.

Uglavnom se smatra da su Jorge Luis Borges (1899–1986), Samuel Beckett (1906–1991) u kasnijim djelima, te Vladimir Nabokov (1899–1977), također u kasnim svojim djelima, utemeljitelji postmoderne književnosti, premda mnogi smatraju da i njihova djela valja shvatiti više kao modernistička ostvarenja u kojima jedino dolaze do većeg izražaja neki književni postupci koji su tek kasnije shvaćeni i obilježeni kao isključivo postmodernistički književni postupci. Vrijeme kada postupno prevladava postmodernizam također se različito određuje, no čini se da su neki autori, kao Italo Calvino (1923–1986), Umberto Eco (1932), Julio Cortázar (1914), Gabriel García Márquez (1928), Peter Handke (1942), Milan Kundera (1929), Michel Butor (1926), Alain Robbe-Grillet (1922) i John Fowles (1926), na primjer, tek u posljednjih petnaestak godina stekli široko međunarodno priznanje i veliku publiku, pa su teoretičari sve skloniji smatrati ih predstavnicima ako već ne nove epohe, a ono svakako jedne prepoznatljive nove književne orijentacije.

Teškoće u određenju postmodernizma ujedno upozoravaju kako je praktički teško razlikovati između književnih razdoblja i književnih pravaca. Premda se – načelno gledano – može ustvrditi da književne pravce određujemo pretežno prema književnim teorijama koje neki pisci zastupaju i nastoje primijeniti u proizvodnji, dok je pojam razdoblja isključivo rezultat književnopovijesne periodizacije, u raznolikoj književnosti proteklih stotinjak godina veoma se često nazivi i pojmovi pravaca i razdoblja isprepleću i međusobno zamjenjuju. Ipak, okvirno se može reći da se u znanosti o književnosti danas široko upotrebljavaju



nazivi i pojmovi barem nekoliko književnih pravaca, od kojih su najpoznatiji sljedeći:

N a t u r a l i z a m (prema lat. *natura*, priroda) nastaje krajem epohe realizma, kao radikalni izraz nastojanja da se književnost poveže s iskustvom i metodama nekih tada dominirajućih prirodnih znanosti. Romanopisac i teoretičar romana Émile Zola (1840–1902) zasniva u tom smislu učenje o **eksperimentalnom romanu**, koje zahtijeva da roman bude shvaćen kao svojevrsni eksperiment, jer je njegov glavni cilj da doslovno opiše i analizira takve ljudske sudbine kakve poput »kliničkih slučajeva« omogućuju da se shvate temeljni razlozi ljudskog ponašanja. Čovjek je pri tome shvaćen kao nagonsko biće, rastrzano čuvstvima i strastima koje dovoljno ne poznaje, ali koja njime upravljaju, pa je i njegova sudbina – koju roman treba opisati – u biti strogo određena naslijeđem i izravnim utjecajima društvene sredine.

Naturalistička književna teorija tako zastupa strogo mimetičko shvaćanje književnosti: književno djelo treba prikazati »isječak života«, pa u književnoj tehnici prevladavaju likovi i teme uzeti iz svagdašnjice, izravni i detaljni opisi ljudskog ponašanja, sklonost prema isticanju i analizi naslijeđenih sklonosti, nagona i osobito negativnih, razornih strasti, koje postupno uništavaju pojedince, cijele porodice, pa čak i društvene slojeve. Takva književna tehnika, prema mišljenju naturalista, omogućuje da se književnost izravno uključi u raspravu o tekućim društvenim i političkim problemima, pa je u njihovim djelima često prepoznatljiva tendencija, najčešće osuda, pa i zgražanje nad degradacijom ljudske osobe koju potiču određene okolnosti života, kao siromaštvo, nemoć pred vlašću, pritisak kolektivnih predrasuda ili urođene fizičke i psihičke bolesti. Zbog naglašavanja važnosti realističke motivacije, sklonosti prema nekoj vrsti gotovo znanstvene analize i težnji da raspravlja o društvenoj problematici prirodno je da se naturalizam može jasno razabrati jedino u romanima, novelama i dramama. Tako se kao reprezentativna naturalistička djela smatraju uglavnom brojni Zolini romani, novele Guy de Maupassanta (1850–1893) te drame Gerharta Hauptmanna (1862–1946) i Henrika Ibsena (1828–1906). U talijanskoj književnosti uobičajen je naziv **verizam** (prema lat. *verus*, istinit) za određenu varijantu naturalizma, koje je glavni predstavnik i osnivač Giovanni Verga (1840–1922), a u hrvatskoj književnosti Eugenij Kumičić (1850–1904) teorijski obrazlaže naturalizam i piše naturalističke romane, a neke osobine naturalizma primjetne su i u novelama Josipa Kozarca (1850–1906).

Valja napomenuti da u najboljim naturalističkim ostvarenjima, kao što su Zolini romani *Čovjek zvijer*, *Nana* ili *Germinal*, recimo, ili drame Henrika Ibsena *Lutkina kuća* i *Sablasti*, koje su najviše utjecale na suvremenu književnost, doslovno shvaćena naturalistička teorija i nije od odlučujućeg značenja. Umjetničke kvalitete oblikovanja ljudskih sudbina pretežu nad zahtjevima određene poetike, koja je – čini se – bila u većoj mjeri izraz određenog vremena; to se vrijeme uvelike promijenilo, dok se umjetnost u tom smislu nije promijenila.

S i m b o l i z a m (prema grč. *symbolon*, znak, simbol) književni je pravac po osobinama vezan za razdoblje koje smo označili kao »esteticizam«, a za razliku od naturalizma, s kojim se okvirno vremenski podudara, obuhvaća uglavnom poeziju i tek u nekoj mjeri dramu. Simbolizam u književnoj teoriji i praksi počinje već u razdoblju realizma, što se može književnoteorijski objasniti – kao što smo već napomenuli – činjenicom da se strukturni opis realizma može primijeniti isključivo na prozu i dramu. Simbolisti smatraju Baudelairea ne samo svojim pretečom nego i utemeljiteljem takvog tipa poezije kakvog žele njegovati i dalje razvijati, a Arthura Rimbauda (1854–1891), Stéphanea Mallarméa (1842–1898) i Paula Verlainea (1844–1896) nepremašenim uzorima takvog tipa pjesništva. Korijene vlastitog shvaćanja i uzore za poetsko stvaranje traže čak u romantizmu, pa tako ističu poeziju Novalisa, Poea i de Vignyja. Osim u poeziji, književna teorija i praksa simbolizma izrazito se može razabrati u Maeterlinckovim simboličnim dramama. Simbolizam je bio izrazito jaka orijentacija u francuskoj književnosti, ali se postupno proširio, pa se u njegove okvire obično svrstavaju i Rainer Maria Rilke (1875–1926) i Stefan George (1866–1933) u njemačkoj, William Butler Yeats (1865–1939) i Oscar Wilde (1854–1900) u engleskoj te Andrej Beli (pravim imenom Boris N. Bugajev, 1888–1934) i Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880–1921) u ruskoj književnosti. U nešto širem smislu utjecaj simbolizma može se razabrati i u gotovo svim europskim književnostima, pa tako i kod Antuna Gustava Matoša (1873–1914) i Vladimira Vidrića (1875–1909), recimo, u hrvatskoj književnosti.

Naziv »simbolizam« uzet je zbog naglašene upotrebe simbola (usp. poglavlje o pjesničkim figurama) i svojevrsne teorije pjesničkih simbola koju taj književni pravac nastoji razviti i primijeniti u književnom stvaralaštvu. Temeljna je pri tome zamisao da pjesništvo mora govoriti jezikom veoma udaljenim od jezika proze, a da taj jezik karakterizira



sugestivnost umjesto izravne razumljivosti, zvučnost umjesto izravnog označavanja i simbolika umjesto izravnog opisivanja. Kult ljepote i zalaganje za načelo »umjetnost zbog umjetnosti« pri tome su povezani s idealom »čiste poezije«, koja se po mišljenju simbolista ostvaruje u najužoj vezi poezije i glazbe te u posebnom doživljaju smisla, koji se ne može izraziti nikako drugačije no posebnim pjesničkim kazivanjem. U takvom kazivanju zvuk, ritam i melodija stiha do te mjere nadvladavaju uobičajena značenja riječi da pjesnički iskaz postaje simbolom u kojem se isprepleću čitavi spletovi mogućih asocijacija.

Važnost izbora teme u simbolizmu biva u nekoj mjeri potisnuta, no istodobno se može reći da simbolizam i proširuje tematiku književnosti, jer osobito pjesništvo umjesto uobičajenih emocija i pjesničkih slika bira posve osobite osjećaje, motive i situacije. Pjesništvo tako nije izraz uobičajenih čuvstava, nego je stvaranje u jeziku; ono ne služi tome da izaziva i pojačava poznata čuvstva, nego služi tome da otkrijemo i u čuvstvenom i u razumskom smislu ono što nam prije čitanja pjesničkog djela nije bilo poznato. Naglašavanje osebujnosti poezije i ovladavanje tehnikom stiha do vrhunske virtuoznosti, kao i prava obuzetost ostvarivanjem svih mogućnosti koje upravo i jedino pjesništvo omogućuje u jeziku, pri tome su one osobine koje su simboliste učinile prvacima i uzorima gotovo cjelokupne moderne poezije.

F u t u r i z a m (prema lat. *futurus*, budući) književni je pravac u okviru avangarde, shvaćene bilo kao književnog razdoblja bilo kao zajedničke orijentacije nekoliko književnih pravaca prve trećine našeg stoljeća. Osnivač je futurizma Filippo Tomaso Marinetti (1876–1944), u čijem su *Manifestu futurizma* (1909) izložena načela futurističkog shvaćanja cjelokupne kulture, kao i program futurističke poetike. Ta je poetika avangardna zbog naglašenog zahtjeva za radikalnim raskidom s književnom tradicijom i zbog suprotstavljanja esteticizmu. Umjesto ideala ljepote i »čiste poezije« futurizam pokušava odrediti novi umjetnički ideal, u kojem bi došao do izražaja dinamizam i aktivizam nove industrijske civilizacije. Smjelost, pobuna, drskost i zanesenost strojevima, te brzinom i borbom, shvaćene su pri tome kao takve osobine koje bi morale prožeti književnost i cjelokupnu umjetnost. U skladu s tim na planu izraza futurizam predlaže stvaranje potpuno novog pjesničkog jezika, ukidanje interpunkcija, isticanje imenica te infinitivnog oblika glagola, registraciju vanjskih zvukova i šumova, uvođenje potpuno neestetskih znakova, kao što su brojevi, i oponašanje ritma strojeva.

Osim u talijanskoj književnosti, futurizam je uz neke preinake došao do većeg izražaja i u ruskoj književnosti, gdje su ga zastupali pjesnici Vladimir Majakovski (1893–1930) i Velimir Hljebnikov (1885–1922). Posredno, uglavnom onim osobinama koje su mu zajedničke s cjelokupnom avangardom, futurizam je utjecao i na mnoge druge europske književnosti.

Ekspresionizam (prema lat. *expresio*, izraz) književni je pravac koji se može shvatiti u okvirima avangarde, ali ga se ponekad poistovjećuje s avangardom, ponekad se određuje čak i šire od cjelokupnog razdoblja avangarde, a dosta često se razmatra kao zasebni književni i umjetnički pokret, koji se tek u nekim elementima može povezati s avangardom. U svakom slučaju, međutim, ekspresionizam je kao umjetnički pravac prepoznatljiv u slikarstvu, glazbi, kazalištu i filmu, kao i u književnosti, prve trećine našeg stoljeća, odnosno između 1910. i 1930, a njegova se načela mogu razabrati i kao određena književna teorija, i kao karakteristike takvoga književnog oblikovanja kakvo je ostavilo trag koji se jasno ocrtava u književnosti i umjetnosti sve do naših dana.

Kao i avangarda u cjelini, i ekspresionizam nastaje prije svega iz otpora književnoj tradiciji. Kako tu tradiciju u njegovo vrijeme čini usvojeno i još veoma živo nasljeđe realizma, on je prije svega izrazito antirealistički i antimimetički književni pravac. Ekspresionizam naglašava isključivu važnost izraza, pa se kritički odnosi kako prema ideji sustavnog i metodičnog oponašanja zbilje – kakvu zastupa naturalizam – tako i prema ideji slobodnog prihvaćanja svih osjetilnih utisaka – kakvu zastupa u slikarstvu, ali i u književnosti, tzv. **impresionizam** (prema lat. *impressio*, utisak). A kako se pak ono što valja izraziti u umjetnosti shvaća kao subjektivna stvarnost pojedinca, kojeg odlikuje jedino njegova duhovna stvaralačka sloboda, ekspresionisti će odbaciti ideju ljepote kao sklada i ostvarenog jedinstva vanjskog i unutrašnjeg svijeta, zalažući se za snagu izraza koji lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene svakog sadržaja i svakog vanjskog utjecaja.

U takvom pretjeranom naglašavanju izraza krije se i određena nova zamisao o bitnoj funkciji umjetnosti: ne želi se više da umjetnost bude nanovo uobličena stvarnost života i svijeta, neka usavršena i dotjerana kopija, pa čak ni neka nova stvarnost izgrađena na temelju one stvarnosti koja nas okružuje. Umjetnost se, smatraju ekspresionisti, mora u



potpunosti okrenuti prema unutrašnjosti, kako bi razabrala otkuda izvire moć oblikovanja i kako se subjektivna, unutrašnja stvarnost uopće može izraziti. Njezina je svrha tako da uzbudi, da izazove osjećajni odziv, da uspostavi izravno i neposredno razumijevanje kakvo karakterizira uzvik, uzdah i krik mnogo više no razgovor i obrazlaganje. Ekspresionisti su zato skloni razbijanju logičnog reda mišljenja i govora, krajnje sažetim rečenicama, jakim zvučnim efektima, metaforici i hiperbolama, te određenoj fragmentiranosti u oblikovanju: oni vole samo jako nešto naznačiti, samo sugerirati bez daljeg objašnjavanja, te nakon nekoliko poteza od izuzetnog dojma prepustiti konačno dovršenje slike, lika i priče čitatelju.

Vrijeme trajanja ekspresionizma različito se određuje, već prema tome u kojem se smislu sam naziv upotrebljava i kako se pojam objašnjava, ali se najčešće smatra da je razdoblje između 1910. i 1930. doba njegova najvećeg utjecaja, a njemački i austrijski pjesnici Georg Trakl (1887–1914), Gottfried Benn (1886–1956) i Franz Werfel (1890–1945) njegovi su izraziti predstavnici. U drami se smatra da su neka djela Georga Büchnera (1813–1837) već pisana u stilu ekspresionizma, a drame Augusta Strindberga (1849–1912) izraziti su primjeri ekspresionističke dramatike. Mnogi teoretičari smatraju da se i Kafkini romani u najmanju ruku mogu najuže povezati s ekspresionističkom književnom teorijom i praksom.

Ekspresionizam se širio uglavnom utjecajem njemačke književnosti, a valja reći i da poezija hrvatskog pjesnika Antuna Branka Šimića (1898–1925) može ući u krug najboljih ostvarenja koja su u okvirima tog književnog pravca napisana u europskom kontekstu.

Nadrealizam (prema franc. nazivu *surrealism*, koji upućuje na dimenziju iznad realnosti, kao i na prevladavanje realizma) izravno se nastavlja na pokret nazvan **dadaizam** (prema oponašanju dječjeg tepanja »da-da«), koje su nekolicina književnika i umjetnika posljednjih godina trajanja Prvoga svjetskog rata istaknuli kao simbol krajnjeg otpora prema bilo kakvim racionalnim konvencijama u književnosti i umjetnosti. Dadaizam, kojeg je teorijski obrazložio rumunjski pjesnik Tristan Tzara (1896–1963) za vrijeme boravka u Zürichu 1916, izgrađen je na radikaliziranim avangardnim zamislima o rušenju tradicije, pa upotrebljava sva sredstva, od tzv. crnog humora, ironije i poruge do osporavanja vrijednosti svakoga smislenog govora, ne prezajući čak ni od toga da sâm sebe ironizira i sâm sebe ospori kao mogući književni

pravac ili bilo kakav određeni životni stav. U veličanju besmislice, u naglašenoj neozbiljnosti umjetničkih i životnih postupaka, u skandalima i u izazivanju pogrda i ogorčenja »ozbiljnih« građana, dadaizam je ipak sadržavao i veoma ozbiljnu dimenziju razočaranja koje prelazi u buntovno očajanje. Nadrealizam je preuzeo osobito tu posljednju osobinu, ali je i izgradio svojevrsno učenje, koje je postupno preraslo u književnu teoriju, pa čak i u kulturni pokret.

Utemeljiteljem nadrealizma kao pokreta smatra se André Breton (1894–1966), koji je u nekoliko programskih članaka, nazvanih »nadrealističkim manifestima«, osobito u *Manifestu nadrealizma* iz 1924, najcjelovitije izrazio nadrealistička shvaćanja života, društva i književnosti, te zacrtao okvire nadrealističke poetike. Avangardna zamisao osporavanja tradicije pri tome je povezana s Freudovim učenjem o podsvijesti (usp. poglavlje o psihoanalitičkoj kritici), s kritikom građanskog života i njegovih institucija, te s pozivanjem na pobunu protiv postojećeg morala i postojećeg shvaćanja umjetnosti i ljepote. Sve se to može svesti i na određeno shvaćanje stvarnosti. Realizam je, naime, smatrao da je prava stvarnost stanje društvenog života, koje valja analizirati i opisati; ekspresionizam je kao pravu stvarnost shvatio čistu unutrašnjost pojedinca, koji umjetnik mora izraziti bez obzira kako se ona odnosila prema vanjskoj stvarnosti života, a nadrealizam nastoji kao pravu stvarnost odrediti najdublji nesvjesni temelj svekolikoga psihičkog života, pa vjerno bilježenje svega onoga što se »probije« u svijest iz takve pretpostavljene dubine podsvijesti ostaje jedinim pravim zadatkom umjetnika.

Na temelju takvog shvaćanja stvarnosti izgrađena je i određena metoda koju su nadrealisti nazvali »automatsko pisanje«. Time se mislilo na potrebu bilježenja svega što dolazi iz podsvijesti, sa što manjim sudjelovanjem razumske obrade, sa što manjim stupnjem naknadnog tumačenja i sa što manjim sudjelovanjem svega onoga što je prihvaćeno i naučeno zbog navika i običaja. Takva je metoda nalik radikaliziranoj zamisli romantičarske inspiracije, a nadrealisti su je razvili i primjenjivali osobito u poeziji, ali i u proznim tekstovima. Kako je pri tome ipak nemoguće dokraja dosljedno ostvariti tehniku izravnog zapisivanja svega što nam padne na pamet, jer time dakako ne bi nastala nikakva književna djela, nadrealisti su u nekom mogućem skladu s vlastitim teorijskim načelima razvili tehniku koja se može prepoznati po nizanju dojmljivih slika i detalja bez uobičajenih načina



kompozicije, te po neobičnim odnosima između detalja i cjeline, između važnog i nevažnog te između pjesničke slike i njezine pozadine, kao i po sklonosti prema obrtanju uobičajenih i očekivanih odnosa među motivima, likovima i događajima.

Obično se uzima da je nadrealizam najutjecajniji dvadesetih i tridesetih godina našeg stoljeća, kada ga prihvaćaju, recimo i pjesnici međunarodnog ugleda kao Louis Aragon (pravim imenom Louis Andrien 1897–1982) i Paul Éluard (1895–1952), ali su izraziti tragovi nadrealističke književne tehnike prepoznatljivi i u djelima Kafke ili Joycea, a sklonost prema nekim književnim postupcima razvijenim u nadrealizmu zamjetljiva je čak i u postmodernizmu.

Egzistencijalizam (prema lat. *existentia*, postojanje, opstanak) zapravo je filozofsko-književni pravac (usp. poglavlje o egzistencijalističkoj kritici), a isključivo kao književni pravac nastao je pod izravnim utjecajem filozofije koju je u jednoj fazi razvoja razradio Jean-Paul Sartre, a koja je na svoj način došla do izražaja prije svega u njegovim vlastitim romanima i dramama, a u nešto širem smislu može se razabrati i u djelima Alberta Camusa. U strogo književnom smislu egzistencijalizam je dosta teško odrediti, jer je prepoznatljiv više prema filozofskim stavovima koje zastupa, ali je već i samo povezivanje određene filozofije s književnošću, kao i sklonost da se izrazito filozofska problematika razvija, razmatra i oblikuje i u dramama i u romanima, najčešće dovoljna da se može govoriti o osobinama pravoga književnog pravca. Tako egzistencijalistička književnost sugerira ili razrađuje karakteristične teme i stavove egzistencijalističke filozofije, od kojih su najvažniji potpuna osamljenost pojedinca, apsolutna sloboda ljudskog izbora i suočavanje sa smrću, te osporavanje uobičajenih načina života koji se, prema mišljenju egzistencijalista, sukobljavaju s osjećajem potpune i konačne odgovornosti pojedinca za vlastiti život. U književnom oblikovanju egzistencijalizam je tako sklon reduktivnoj tehnici svođenja čovjeka na njegov doživljaj postojanja, koji se smatra jedinom bitnom činjenicom. Egzistencijalizam zato ne voli tradicionalne fabule, bliža mu je psihološka analiza i izravno obrazlaganje filozofskih problema, kao i jaka polarizacija likova: oni su ili egzistencijalisti, ili su ljudi koji egzistencijalnu problematiku ne razumiju, pa žive u prividu građanskog života i hotimičnoj ili nehotičnoj službi različitih ideologija.

# 6. POEZIJA

## LIRSKA I EPSKA POEZIJA

Poezijom se u svagdašnjem govoru nazivaju književna djela u stihovima. U najširem smislu takvo shvaćanje i nije pogrešno, ali ga zacijelo valja točnije objasniti, upotpuniti i djelomično ispraviti s obzirom na nesporazume koje može izazvati odveć usko shvaćanje stiha ili poistovjećivanje stihova i poezije. Stih, naime, kao što smo već govorili u glavi o versifikaciji, ne znači samo tzv. vezani stih nego i slobodni stih koji se u nekim slučajevima može uvelike približiti proznom načinu izražavanja, dok se proza opet može ritmički čvršće organizirati tako da ju je teško razlikovati od slobodnog stiha. Postoje tako, znači, i neki prijelazni oblici, te stih i proza ne čine dva uvijek odvojena i strogo razgraničena načina književnog izražavanja. S druge strane, opet, poezija može imati i šire značenje od osobitog, ritmički čvrsto organiziranog načina izražavanja koji nazivamo stihom, pa se razlikovanje između poezije i proze, o kojem smo govorili u glavi o klasifikaciji književnosti, ne može dokraja izjednačiti s razlikovanjem između proze i stihova. To će reći da poezija ima i drugih osobina osim stihovane organizacije koje ju čine različitom od proze, ali te



osobine nisu stalne ni potpuno iste u svim vremenima i svim nacionalnim književnostima. Shvaćanje poezije kao velike skupine književnih djela u stihovima valja zato uzeti uvjetno; trebamo imati na umu sve one suprotnosti i razlike između poezije i proze koje smo analizirali u poglavlju *Poezija, proza i drama*, ali zbog jednostavnosti ovdje ipak uzimamo u obzir samo tvrdnju da su stihovi »prirodni oblik poezije«, pa poeziju razmatramo i klasificiramo prije svega kao grupu književnih djela u stihovima.

Prednost takvog, nešto pojednostavnjenog shvaćanja poezije, u tome je što možemo lako razlikovati velike i male književne vrste u stihovima, a to razlikovanje olakšava dalju analizu i uočavanje i onih osobina poezije koje variraju u pojedinim povijesnim razdobljima ili pojedinim nacionalnim književnostima. Veličina i kratkoća poetskih djela, naime, u ovom, kao uostalom i u drugim slučajevima kada se radi o književnosti, nije tek neka vanjska, slučajna osobina književnih djela: o dužini odnosno kratkoći književnih djela u stihovima ovisi niz bitnih osobina, tako da duge književne stihovane vrste i kratke književne stihovane vrste čine dvije u mnogo čemu sasvim različite skupine književnih djela. Tu različitost analizirali su teoretičari književnosti na mnogo načina, a jedan je njen izraz i podjela književnosti na liriku, epiku i dramu, točnije rečeno, takva podjela književnosti u kojoj je lirika poseban književni rod (rod koji okuplja kratke stihovane vrste), a epika čini drugi književni rod, koji pored dugih stihovanih vrsta okuplja i prozne vrste. Kako je ta podjela po rodovima ipak nešto primjerenija književnosti ranijih epoha nego stanju u suvremenoj književnosti i suvremenim shvaćanjima prirode književnih vrsta, mi ćemo u okviru poezije razmotriti zasebno lirsku poeziju, kao grupu kratkih stihovanih vrsta, a zasebno epsku poeziju, kao grupu dugih stihovanih vrsta. Pritom ćemo, naravno, uzeti u obzir i one rezultate proučavanja lirske poezije i epske poezije koji su proizašli iz shvaćanja lirike i epike kao dva književna roda.

Kratke stihovane vrste upravo zbog dviju bitnih osobina, stihova i kratkoće, ostvaruju tip književnog izražavanja u kojemu tek neke mogućnosti jezičnog kazivanja najlakše, pa prema tome i najviše, dolaze do izražaja. Zbog kratkoće riječ kao riječ, svaka riječ napose, i sasvim posebni, neuobičajeni odnosi među riječima postaju izuzetno važni, a zbog stihovane organizacije govora ritam i određeni zvukovni odnosno melodijski efekti imaju često za razumijevanje važnost čak i

veću od važnosti uobičajenih značenja pojedinih riječi. Otuda se lako zapaža određena srodnost između lirske poezije i glazbe. Tako i sama riječ l i r i k a (prema starogrčkom glazbenom instrumentu *lyra*) upućuje na tijesnu vezu između tog tipa književnosti i glazbe. Lirska poezija nastala je po svoj prilici u svojevrsnom **sinkretizmu** (prema grčkom *synkretismós*, stapanje, sjedinjavanje) govora, plesa, glazbe, glume i književnosti, tj. niza elemenata od kojih se kasnije razviše zasebne umjetnosti. Zato i prihvaćanje lirskog govora, odnosno razumijevanje lirike, nosi u sebi široke mogućnosti jedinstvenog razumijevanja svih vidova izražavanja jezika, pa čak i ne samo jezika, takvog razumijevanja u kojem je gotovo nemoguće odijeliti osjećaj za ritam i glazbu od shvaćanja značenja pojedinih riječi.

Lirska pjesma govori čitatelju, odnosno slušatelju, svojevrsnim jedinstvom zvuka i smisla. Ona pobuđuje najdublje osjećaje, a spoznaju neposredno povezuje s tim osjećajima u jedinstvo koje ispunjava izvanrednim dojmom kako stvaraoca tako i čitatelja. Taj je dojam često i sâm ono o čemu lirika govori. Tako, npr., u poznatoj Ujevićevoj pjesmi *Notturno*:

Noćas se moje čelo žari,
noćas se moje vjeđe pote;
i moje misli san ozari,
umrijet ću noćas od ljepote.

Duša je strasna u dubini,
ona je zublja u dnu noći;
plačimo, plačimo u tišini,
umrimo, umrimo u samoći.

Zbog sažetosti jezičnog izraza, zbog naglašavanja osjećajnog dojma, zbog inzistiranja na ritmu i zvuku odnosno na jedinstvu ritma i zvuka riječi s njihovim značenjem, lirska se poezija odlikuje i posebnim odnosom prema onom o čemu se u njoj govori. Sve o čemu lirika govori izraz je neposrednog, trenutnog i osobnog iskustva u kojem se gube sve razlike između subjektivnog i objektivnog, vanjskog i unutarnjeg, pojedinačnog i općenitog, »ja« i svijeta. Zbog toga se lirska poezija smatra subjektivnom za razliku od objektivnosti epske poezije i proze, čime se želi naglasiti da lirika ne može opisivati događaje ni izricati općenito važne misli, nego može tek govoriti isključivo o



neposrednom osobnom iskustvu. I kad opisuje neki događaj, i kad naizgled govori samo o nekim općim misaonim stavovima, prava lirika pronalazi poseban, vlastit aspekt pristupa zbilji, takav aspekt s kojeg i uobičajene stvari, događaji i misli dobivaju sasvim nove smislene dimenzije.

Epska se poezija može suprotstaviti lirici zbog toga što duže izlaganje u stihovima nužno umanjuje mogućnost koncentracije na pojedine riječi, njihov zvuk i posebne zvukovne efekte, zadržavajući pri tome izvjesnu melodioznost i osobitu, redovno jednoliku ritmičku organizaciju. Epska se poezija prihvaća i razumijeva znatno drugačije od lirike. Slušatelj, odnosno čitatelj, epske pjesme biva obaviješten o često veoma brojnim događajima i razmišljanjima koja prate određene ljudske postupke ili sudbinu pojedinca, te se njegova pažnja upravlja prema širokoj slici svijeta. U epskoj se poeziji osim toga osjeća neko odstojanje između onog tko govori (tzv. epskog pjevača) i svijeta o kojem je riječ. Prastari simbol epskog pjesnika, utjelovljen u zamisli o tome kako je izgledao Homer, u tom smislu veoma dobro ukazuje na stanovite odlike epske poezije: slijepi starac, koji neometen varljivim vidom i gledanjem onog što je neposredno prisutno, duhovnim očima gleda i opisuje sve što je bilo, kao pouku i užitak onima koji prate njegove stihove, slušajući o svemu što je bilo, kako bi znali što jest i što će biti. Zbog toga se često govori o objektivnosti epike odnosno epske poezije napose. Iskustvo koje ona izražava, naime, u neku je ruku ipak posredovano. Ono se zasniva na određenoj životnoj mudrosti, takvoj mudrosti koja se, za razliku od mudrosti u filozofiji, zadovoljava slikanjem svijeta i života.

## STRUKTURA LIRSKE PJESME

Zbog kratkoće i sažetosti izraza lirska je pjesma naizgled veoma jednostavna. U njoj se obično tek u nekoliko rečenica iznosi neki doživljaj, neki pejzaž, predmeti ili osoba, ili se pak izražava neka misao. Jednostavnost uspjele lirike, međutim, rezultat je složene strukture, takve strukture u kojoj čitav niz elemenata nerazdvojno sudjeluje u istoj svrsi: ostvarenju posebnog dojma. Zbog njene savršene cjelovitosti liriku je veoma teško analizirati. U svakoj analizi, tj. pokušaju rastavljanja na sastavne elemente odnosno dijelove, postoji opasnost da se

cjelovit dojam izgubi unepovrat i da se zbog lakše uočljivih osobina previde sitni detalji o kojima najviše ovisi mogućnost prihvaćanja teksta pjesme na taj način da se njegov smisao ostvaruje u cjelokupnu iskustvu i tako omogućuje da pjesmu shvatimo upravo kao pjesmu. Ne valja pri tome zaboraviti da stvarno razumijevanje lirike možda još u većoj mjeri no što je to slučaj u epici, u drami ili u prozi, ovisi o nekim preduvjetima: o sposobnosti čitatelja odnosno slušatelja, o njegovu obrazovanju i osjetljivosti upravo za lirski izraz, o poznavanju tradicije unutar koje je pjesma napisana, o poznavanju jezika i književne problematike izraza. Na kraju, osim toga, treba reći: lirika se ne može uvijek i svugdje prihvatiti i razumjeti kao lirika.

Osnovnu strukturu lirske pjesme, takvu strukturu na temelju koje možemo govoriti o osobitostima lirike, posebno u odnosu prema epskoj poeziji, možemo najlakše zapaziti ako razmotrimo temu, kompoziciju, jezik i ritmičku organizaciju pjesme.

Što se tiče tematike, može se reći da su teme lirskih pjesama, doduše, načelno neograničene – lirika govori o svemu o čemu se uopće može govoriti – ali se poredbenom analizom ipak može ustvrditi: 1. pokušaji da se lirski izraz potpuno odvoji od značenja nisu doveli do uspjelih ostvarenja, te, prema tome, svaka lirska pjesma ipak govori o nečemu. To će reći da riječi u njoj zadržavaju neko značenje, premda je to značenje često veoma različito od uobičajenih značenja (zato se tema lirske pjesme uvijek mora uzeti kao element u analizi) i 2. određene se teme odnosno grupe tema u lirici javljaju češće od ostalih. Tipično lirske teme mijenjaju se, doduše, tijekom vremena; one variraju od epohe do epohe, ali zadržavaju barem u lirici europskoga kulturnog kruga sklonost prema izražavanju nekih odlučujuće važnih i tipičnih ljudskih situacija i takvih odnosa u kojima je čovjek okrenut vlastitoj unutrašnjosti. To su teme vezane s ljubavlju, smrću odnosno susretom sa smrću, prolaznošću, zavičajem, s onim što je čovjeku božansko i sveto i, posebno u najnovije vrijeme, sa samim pjesništvom.

Da bismo pokazali raspored motiva i tipične načine njihova povezivanja u lirskim pjesmama, možemo se poslužiti primjerom. Uzmimo pjesmu Antuna Branka Šimića *Pjesnici*:



Pjesnici su čuđenje u svijetu

Oni idu zemljom i njihove oči
velike i nijeme rastu pored stvari

Naslonivši uho
na ćutanje što ih okružuje i muči
pjesnici su vječno treptanje u svijetu

Tema je te pjesme donekle tipična za noviju liriku: pjesnici, odnosno neke osobine pjesnika. Obrađuje se u sedam motiva: 1. pjesnici su čuđenje u svijetu, 2. oni idu zemljom, 3. njihove su oči velike, 4. njihove oči nijeme rastu pored stvari, 5. oni slušaju šutnju, 6. ta ih šutnja okružuje i muči i 7. pjesnici su vječito treptanje u svijetu. Svi su ovi motivi, naravno, vezani zajedničkom temom, osobinama pjesnika, a raspoređeni su u cjelinu na takav način što se prvi motiv najprije razvija daljim slijedom opisa osobina pjesnika, a zatim zaključuje ponavljanjem prvog motiva uz određenu varijaciju: u početku »pjesnici su čuđenje u svijetu«, na kraju »pjesnici su vječno treptanje u svijetu«. Nešto pojednostavnjeno rečeno, to je jedan od tipičnih načina na koje se povezuju motivi u lirici. U lirici nema pripovijedanja ni dugih opisa, pa prema tome cjelina ne može biti postignuta zatvaranjem »između« početka i završetka onoga što se pripovijeda, niti pak nekom iscrpnošću opisa koji zahvaća cjelinu opisanoga. Lirika zato redovno navodi niz asocijacija uz glavni motiv. Jedan motiv razvija se bilo nizanjem paralelnih motiva s manjim varijacijama, bilo pak određenim kontrastima, pri čemu logika istovjetnosti i suprotnosti u značenjima biva neprihvatljiva i neshvatljiva ne uvažimo li određena ponavljanja u zvuku i određenu zvukovnu organizaciju, a također izuzetna značenja do kojih dolazi kako zbog ritma i zvuka tako i zbog osobita rasporeda riječi u stihovima i osobita rasporeda stihova u pjesmi.

Jezik i ritmička organizacija lirske pjesme pri tome, kao što je vidljivo i u našem primjeru, ne mogu se uopće razmatrati odvojeno od teme i kompozicije. Način na koji je u lirskoj pjesmi obrađena tema potpuno ovisi o uspješnom pronalaženju jedinstva ritma, zvuka i značenja riječi, takvog jedinstva kakvo omogućuje da sve komponente strukture pjesme ravnopravno djeluju u ostvarivanju onog smisla koji na čitatelja ostavlja najdublji dojam, naravno, ako je on uspio da sve izražajne elemente prihvati u vlastitom iskustvu i poveže ih tako kao nosioce značenja.

## LIRSKE VRSTE

Budući da liriku možemo shvatiti kao grupu kratkih stihovanih vrsta, u razvrstavanju lirskih pjesama često se uzima u obzir vrsta stiha odnosno raspored stihova i strofa, te tzv. stalni oblici, o kojima je već bilo govora, označavaju često i lirske vrste. S druge strane, postoje pokušaji da se lirika razvrsta prema tematici ili prema nekim općim načelima klasifikacije književnosti, te prema stavovima koje pjesnik zauzima u odnosu na svrhu vlastite poezije. Prema uobičajenim temama lirika se tako ponekad dijeli na **ljubavnu**, **rodoljubnu**, **religioznu**, **pejzažnu** i **socijalnu** liriku. Pri tom odlučujuće načelo takve podjele ovisi zapravo o shvaćanju određenih tematskih područja. Takva je podjela lirike uvjetna i neodređena, jer se grupiranje tema oko ljubavi ili socijalne problematike jedva može opravdati s obzirom na malu važnost teme u lirici, gdje je, tako reći, sve u jedinstvu teme i njene obrade. Osim toga, područja grupiranja tema mogu se dalje nizati unedogled: zašto ne i gradska lirika, seoska lirika, prigradska lirika itd. Također i podjela lirike na **usmenu** i **pisanu** npr., te na **didaktičku**, **satiričnu** i **pravu liriku** ne pridonosi mnogo razumijevanju lirike, jer takva načela podjele ne izražavaju ništa što bi odgovaralo upravo lirici. I često navođena podjela lirike na **refleksivnu** (misaonu) i **emotivnu** (osjećajnu) teško se može primijeniti u analizi lirike i u njenoj klasifikaciji, iako ona ipak upozorava kako je lirska poezija upravljena prema izražavanju ljudske unutrašnjosti, a misao i osjećaj čine dvije osnovne manifestacije osobnog iskustva. Pri tome treba napomenuti da se u pravom lirskom izrazu misao i osjećaj teško mogu odijeliti, i da misaona lirika nema mnogo toga zajedničkog s mišljenjem u smislu filozofskog odnosno znanstvenog mišljenja. Dok mišljenje u filozofiji ili znanosti teži da postupno savlada i obradi zadani predmet, misaona lirika teži iznošenju cjelovita misaonog iskustva svijeta i života; ona teži misaonom odnosu prema cjelini iskustva, a ne prema analizi i sintezi određenih misaonih predmeta, odnosno prema rješenju nekih zadataka.

S obzirom na povijesni razvoj lirike, međutim, mogu se razlikovati neke lirske vrste koje su određene tradicijom. Neki se, naime, načini lirskog izražavanja pojaviše već u zori kulture europskoga kulturnog kruga te određenu tematiku, osjećajni stav, pa i neke formalne osobine nametnuše kao načelo razlikovanja lirskih pjesama. Odlučujuću ulogu



u tom razvrstavanju lirike imaju tako određeni uzori prema kojima se u nekoj mjeri ravnala lirika sve do najnovijeg vremena. Od takvih tradicionalnih lirskih vrsta do danas zadržaše određeno značenje uglavnom sljedeće:

H i m n a (prema grčkom *hýmnos*, pjevanje, pjesma) znači pjesmu posvećenu nekom ili nečem što čovjek smatra vrijednim najvećeg poštovanja, divljenja ili obožavanja. Takvim pjesmama obiluje svaka mitska kultura; himne bogovima izraz su religioznog odnosa čovjeka prema onom što on smatra apsolutnim. Himna se redovno s mnogo poštovanja obraća onome kome je posvećena, ona teži uzvišenom tonu koji se izražava i svečanim, polaganijim ritmom, a njen sklop motiva sastoji se uglavnom u nabrajanju i potenciranju osobina onoga kome je himna posvećena te naglašavanju i ponavljanju emocionalnih odnosa pjesnika prema onome o čemu himna govori. U novije vrijeme himne se pišu i o temama koje nisu izraz općeg stava poštovanja, divljenja i obožavanja nego sadrže neki poseban pjesnički odnos prema nečemu. Tradicija himne ipak danas najviše živi u državnim himnama, nacionalnim himnama, himnama određenih pokreta, društvenih organizacija i sl. Tako npr. A. Mihanović: *Lijepa naša*, C. J. Rouget de Lisle: *Marseljeza*.

O d a (prema grčkom *ōdé* ili *aoidé*, pjevanje, pjesma) pjesma je grčkog porijekla koja se vjerojatno razvila iz korskih pjesama. Njena je tematika prilično široka. Uglavnom je posvećena nekoj osobi ili nečem prema čemu se osjeća određena privrženost, ljubav, poštovanje ili neka druga vrsta sklonosti. Grčki pjesnici Pindar (5. st. pr. Krista) i Alkej (oko 600. pr. Krista), te rimski pjesnik Horacije (1. st. pr. Krista), uglavnom stvoriše uzorak ode koji vrijedi u nekoj mjeri do danas, premda se uzvišen i patetičan ton, kojim su ranije pisane ode, kasnije primjenjivao i na veoma široko tematsko područje, i premda su se pojavile i šaljive ode koje neprimjerenošću između stila i predmeta o kojem je riječ izazivaju dojam komike. U hrvatskoj književnosti poznati su autori oda Petar Preradović (npr. *Bogu*, *Smrti*, *Nada*, *Majci*) i Ivan Mažuranić.

E l e g i j a (prema grčkom *élegos*, tužaljka) bila je u staroj Grčkoj svaka pjesma pisana u elegijskom distihu. U rimskoj književnosti izvanredno se razvila ljubavna elegija. Međutim, zahvaljujući osobito pjesničkoj zbirci pjesnika Ovidija *Ex Ponto (S Crnog mora)*, u kojoj su elegijskim distisima opisane tuga prognanika i čežnja za domovinom,

elegija sve više postaje naziv za pjesmu u kojoj se izražava tuga, bol i žaljenje za nečim nedostižnim. Ovaj osjećajni ton pjesme tako je na kraju prevladao nad ustaljenim oblikom elegijskog distiha, te se danas elegije pišu u najrazličitijim vrstama stihova, pa čak i ritmičkom prozom. U hrvatskoj književnosti elegija se javlja već u starom Dubrovniku, a u novijoj književnosti poznate su elegije Silvija Strahimira Kranjčevića *(Uskočke elegije)*, Vladimira Nazora *(Topuske elegije)* i drugih.

D i t i r a m b (prema grčkom *dithýrambos*, što je bio jedan od epiteta boga Dioniza, a kasnije je postao oznaka pjesme u Dionizovu čast) pjesma je u kojoj se naglašeno iznosi oduševljenje i radost, pjesma u kojoj se slave tzv. životne radosti tonom koji je podignut do zanosa. Nastala je u Grčkoj kao pjesma u slavu boga Dioniza. U početku je imala obredni karakter, oblik dijaloga i narativne umetke koji je približavahu epici, a tek kasnije je počela označavati vrstu lirske pjesme. Prema tematici ditiramb pripada grupi tzv. a n a k r e o n t s k i h p j e s a m a, nazvanih prema grčkom pjesniku Anakreontu (6. st. pr. Krista), u kojima se slave životne radosti, a naročito vino i vinsko raspoloženje. U hrvatskoj književnosti glasovit je tako *Cvrčak* Vladimira Nazora.

E p i g r a m (prema grčkom *epígramma,* natpis), označavao je prvotno u Grčkoj natpis u kamenu, a zatim vrlo kratku, redovno duhovitu i satiričnu pjesmu u kojoj se krajnje sažetim izrazom i neočekivanim zaključkom iznenađuje čitatelj. Grk Simonid (6–5. st. pr. Krista) i Rimljanin Marcijal (1. st.) dali su osnovne uzorke epigrama koje tradicija do danas razvija. U hrvatskoj književnosti najpoznatije epigrame pisali su Stanko Vraz, Antun Gustav Matoš i, u novije vrijeme, Gustav Krklec.

E p i t a f (prema grčkom *epitáphios*, nadgrobni, pogrebni) označava nadgrobni natpis koji kao pjesnički oblik izražava određen jezgrovit izraz odnosa prema prolaznosti života i ljudskoj sudbini. Često je duhovit i satiričan, ali sadrži i izvanredne primjere koncizne misaone lirike. Naši su najbolji epitafi zapisi na stećcima. Poznat je Matošev *Epitaf bez trofeja*, pisan u obliku soneta.

I d i l a (prema grčkom *eidýllion*, sličica, pjesmica) naziv je za lirsku pjesmu, ali i za svako književno djelo s temom iz mirnog života u prirodi, posebno na selu. Tvorac je idile grčki pjesnik Teokrit (oko 300–oko 250. pr. Krista), koji je u kraćim pjesmama prikazivao prizore iz seoskog života, razgovore i prepirke pastira, njihove ljubavne



izjave i njihova natjecanja u pjevanju. Zahvaljujući glasovitom pjesničkom djelu Rimljanina Vergilija (70–19. pr. Krista) *Bukolikama*, idile koje opisuju pastirski život nazivaju se kasnije bukolskim pjesmama (prema grčkom *bukólos*, govedar) i postaju omiljena književna vrsta sve do novijeg vremena. Kako su Vergilijeve *Bukolike* kasnije u rukopisima nazvane *Ekloge* (prema latinskom *eclogae*, izabrane pjesme), naziv e k l o g a upotrebljava se također za oznaku pjesme s tematikom iz pastirskog života, takve pjesme u kojoj se izravno ili posredno slavi život u prirodi, pri čemu se pjesnici najčešće služe ambijentom pastirskog života i konvencijama ljubavnih izjava pastira i pastirica za izricanje najrazličitije problematike. U hrvatskoj književnosti poznate su ekloge starih dubrovačkih pjesnika Džore Držića, Dinka Ranjine i Nikole Nalješkovića.

## MODERNA LIRIKA

Premda je lirska poezija prirodno stara koliko i ljudski govor, i premda lirika postoji u svim vremenima i kod svih naroda, za teme i oblik lirike europskoga kulturnog kruga od najvećeg su značenja grčka i rimska lirika te lirski odlomci *Biblije*, npr. **psalmi** (od grčkog *psalmós*, udaranje u žice, pjesma, hvalospjev), posebne vrste pjesama o ništavnosti života i odnosa prema Bogu, ili glasovita *Pjesma nad pjesmama*, zapravo **epitalam** (od grčkog *epithalámion*), tj. svadbena pjesma u čast mladenaca. Srednjovjekovna lirika uglavnom slijedi te uzore, razvijajući osobito religioznu liriku, a u renesansi, zahvaljujući prije svega utjecaju pjesništva Francesca Petrarke (1304–1374), dolazi u lirici do određene promjene u tematici i u izražajnim sredstvima. Umjesto ranije više objektivistički orijentirane lirike, pojavljuje se subjektivan, osoban i izrazito emocionalan ton lirskih pjesama, zapravo onaj ton na temelju kojeg je i nastao pojam o lirici koji i danas imamo na umu kada općenito govorimo o lirskoj poeziji. Za shvaćanje suvremene lirike, treba upozoriti da između onog tipa lirike koji vlada europskom književnošću od renesanse do romantizma i moderne lirike našeg stoljeća postoji određen prijelom, takav prijelom koji, naravno, nije potpuni raskid s tradicijom, ali koji ipak valja imati na umu u proučavanju lirskog izraza. Danas, naime, lirika često zbunjuje čitatelje pa i teoretičare, jer nesumnjivo velika djela bliske ili dalje prošlosti

kao da govore na posve drugačiji način od najvećeg broja modernih pjesama.

Modernu liriku pri tome ne smijemo shvatiti kao neku tvorevinu mode posljednjih desetljeća. Već uvelike usavršen moderni lirski izraz pojavljuje se u francuskoj književnosti u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, a pjesnici Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud i Stephan Mallarmé njegovi su prvaci i uzori, takvi uzori koje slijedi niz pjesnika drugih naroda. U dvadesetom stoljeću, pak, moderna lirika postaje vladajući način lirskog izraza i zato njene osobitosti mora uvažiti svaka teorija lirske poezije, bez obzira što se još uvijek pišu i čitaju vrijedna lirska djela koja nisu moderna.

Karakteristike moderne lirike ne treba pri tome shvatiti kao niz osobina koje svaka moderna lirska pjesma mora bezuvjetno posjedovati, niti kao posebnu kvalitetu, niti kao niz osobina koje se u lirici pojavljuju tek u devetnaestom ili dvadesetom stoljeću. Individualan i originalan pojedinačni izraz od bitne je važnosti u modernoj kao i u svakoj lirici, a samo radi boljeg razumijevanja jednog tipa suvremenih lirskih pjesama valja reći da određene osobine, koje su se i u prošlosti europske lirike često pojavljivale, susrećemo u modernoj lirici sa znatno većom učestalošću i intenzitetom. Tako je moderan lirski izraz zapravo prepoznatljiv zbog određenih tendencija koje u pojedinim pjesmama dolaze do većeg izražaja, ali uvijek na takav način da, rečeno ponešto uopćeno, svaku modernu lirsku pjesmu možemo u nekoj mjeri suprotstaviti starijoj lirici. Mnoge od tih tendencija mogu se zapaziti i na jednom jedinom primjeru. Uzmimo stoga pjesmu *Ćuk* Tina Ujevića.

Um na mjesec putuje,
mi smo mjesečari
u transu ceste na mjesec.
Vjeverica u dupku se vrti,
unutrašnji odnosi atoma
jesu na bojovnoj crti
vijoglavi i polumrtvi.

Duša vreba u busiji
kraj;
a to je stvarnost i obmana,
tama i sjaj,
varka da se može bez laži,
ravnodušan beskrajan zagrljaj.



Ako tu pjesmu usporedimo s pjesmama naših pjesnika starijih od Ujevića, ili s pjesmama koje prema svom nastanku nisu starije, ali ipak pripadaju drugom tipu lirike (npr. pjesmama Vladimira Vidrića ili Dobriše Cesarića), nije teško zapaziti goleme razlike, takve razlike koje, međutim, nisu razlike u umjetničkoj vrijednosti, nego su razlike u tipu lirskog izražavanja. Ta Ujevićeva pjesma, naime, namjerno ne teži razumljivosti u uobičajenom smislu riječi. Umjesto razvijanja određene teme, koju bismo mogli točno odrediti, ona iznenađuje povezivanjem riječi i pojmova iz veoma različitih sfera ljudske djelatnosti, odnosno prirode i života. Ona kao da namjerno zbunjuje, odvraća pažnju od uobičajenih slika i osjećaja i upućuje nas na smisao koji se jednostavno ne može do kraja odgonetnuti. Ujevićevu pjesmu čini niz slika i teza organiziranih u nekim ritmičkim cjelinama. Ona sugerira umjesto da objašnjava, ona samo upućuje umjesto da govori, zahtijevajući pri tome maksimalnu koncentraciju i maksimalnu suradnju čitatelja. Pri tome ona računa na čitateljevu osjetljivost, koja je bez sumnje potrebna da se čudnovati splet riječi, gdje mjesečarstvo, atomi i duša, te obmana, istina i laž dolaze, tako reći, u istu razinu, prihvati u okvirima novog, pjesničkog jedinstva.

Ujevićeva pjesma *Ćuk* tako upućuje da modernu liriku valja čitati i razumjeti ponešto drugačije od poezije prošlosti, ili od one poezije koja, iako suvremena, ipak više čuva tradicionalne vrijednosti lirskog izraza. Moderna lirika zahtijeva pri čitanju najveću moguću koncentraciju, traži neku vrstu prisne suradnje pjesnika i čitatelja, pretpostavlja i poznavanje pjesničke tradicije te neku osjetljivost za onaj način izražavanja koji izbjegava komunikaciju preko ustaljenih, uobičajenih putova. Ona traži razumijevanje pojedinih riječi i njihovih sklopova radi otkrića posebne pjesničke kvalitete riječi zasnovane na izrazitom odnosu ritmova, zvukova i značenja, takvom odnosu u kojem »obična« značenja riječi imaju veoma malu ulogu.

Ne treba pri tome pomisliti kako veliki zahtjevi koje moderna lirika postavlja čitatelju znače udaljavanje te lirike od svagdašnjeg života i njeno potpuno zatvaranje u uži krug odabranih. Mada unutar moderne lirike postoje i takve tendencije, ipak ona u cjelini izražava upravo neko jedinstvo umjetnosti i života zasnovano na jedinstvu modernog života i modernog načina izražavanja tog života. Moderni život, naime, svojom složenošću i ne malim protuslovljima upravo kao da izaziva u mnogo čemu protuslovan i maksimalno osjetljiv izraz. Zbog toga treba

reći da moderna lirika u mnogim svojim ostvarenjima znači i eksperiment, i lutanje, i namjerni pokušaj da se iznenadi čitatelj, a pokatkad i namjerno zavaravanje čitatelja; da se ona kreće u mnogim suprotnostima – od pokušaja potpune nerazumljivosti do pokušaja da se izraz svede na »čistu logiku«, od igre do pretenzija da se nadomjesti religija i filozofija – ali da ona u svemu tome na svoj način slijedi, pa u nekom smislu i uspostavlja naše vlastito doba, doba neslućenih otvorenih mogućnosti, kako pozitivnih tako i negativnih.

Moderna lirika tako više sugerira no što izričito govori, više upućuje no što objašnjava, više fascinira no što izaziva estetski užitak u tradicionalnom smislu riječi. Njena je tematika često bizarna, i ona kao da se trudi da izbjegne sve one osjećaje i misli koji na bilo kakav način izazivaju dojam od uobičajenog i osrednjeg. Pri tome joj je ipak strana zanesenost osjećajnošću kakvu je volio romantizam; često je ona hladna, misaona i na poseban način daleko od svake sentimentalnosti. Čini se da je obuzeta jezikom i otkrivanjem često neslućenih mogućnosti koje jezik krije u sebi kao posrednik između svijesti i zbilje. Njen susret s publikom zato je uvijek neko otkriće. Ako ponekad izaziva i nesporazum, i to je dio njene uloge: ona izuzetno snažno potiče na takav odnos prema životu i svijetu na kakav može potaknuti jedino umjetnost.

## KARAKTERISTIKE EPSKE POEZIJE

Za razliku od lirike koja se služi takvim načinom izražavanja koji bismo mogli nazvati »izricanje«, epska poezija služi se uglavnom pripovijedanjem i opisivanjem. **Pripovijedanje** označava nizanje motiva prema načelu »onog što je dalje bilo«. Pripovijedanje obuhvaća neki događaj, odnosno niz događaja, na takav način što obuhvaća njihov slijed u vremenu: ono »ide« od početka do kraja nekog zbivanja. **Opisivanje** pak označuje nizanje motiva prema zakonu asocijacije po mjestu odnosno po sličnosti: navode se dio po dio osobine nekog predjela, stvari ili osobe. I **izricanje misli** može se pojaviti u epskoj poeziji, odnosno u nekim njenim vrstama, ali tada to izricanje nema karakter neposrednog lirskog zahvata u cjelinu, nego se razvija postupno, slično mišljenju u filozofiji ili znanostima. Zbog te osobine i mogu postojati epska pjesnička djela koja su na samoj granici između



filozofije i književnosti (npr. ep *O prirodi* rimskog pjesnika Lukrecija).

Pripovijedanjem, opisivanjem i razmišljanjem kao vladajućim načinima veza među motivima služi se i umjetnička proza (zbog toga se često epska poezija i proza stavljaju u isti književni rod: epiku), ali, za razliku od proze, ti postupci u epskoj poeziji izvode se u stihovima, i to uvijek u jednoj određenoj vrsti stiha koji potpuno dominira cijelim epskim pjesničkim djelom, dajući mu osobit karakter svečane ravnomjernosti. Stih pri tome nije samo neka formalna, manje-više slučajna odlika epske poezije; stihovani izraz daje pečat svemu što se u epskoj poeziji izražava. Zbog toga i tematski slična djela epske poezije i umjetničke proze rijetko imaju mnogo toga zajedničkog.

Pripovijedanje i opisivanje zahtijevaju p r i p o v j e d a č a koji se obraća slušateljima odnosno čitateljima. Za razliku od lirike, u kojoj izraz na neki način već unaprijed pretpostavlja jedinstvo pjesnika i čitatelja, epska je poezija unekoliko posredovna. Postoji neka distancija između pjesnika odnosno pripovjedača i čitatelja, kao i neka distancija između onog što se pripovijeda odnosno opisuje i samog pripovjedača koji govori o nečem što mu je već unaprijed, otprije poznato, a o čemu on obavještava vlastitu publiku. Publika pri tome s određenim poznavanjem očekuje ono što će se ispričati: to joj biva unaprijed nagovješteno, a također mora biti prisutno određeno poštovanje prema pjesniku, tj. pripovjedaču, kako bi se slušatelji odnosno čitatelji mogli prepustiti njegovu izlaganju. Odmjeren ritam jednoličnog stiha, kao i načelno poseban način izvođenja (uz glazbenu pratnju, skandiranjem stihova i sl.) u posebnim okolnostima pridonosi prihvaćanju epske poezije i njenom shvaćanju kao govora koji ima neku vezu sa svečanošću. To se očituje i u tematici epske poezije: relativno čista epska poezija (ona u kojoj nema u većoj mjeri lirskih elemenata) obrađuje načelno teme od izuzetnog značenja za neki narod ili kakvu drugu ljudsku zajednicu (pleme, grad, državu). Te su teme: rat, putovanja i otkrića od opće važnosti, odnos čovjeka i Boga, sudbine izuzetno važnih ljudi, odluke i postupci bogova te onih koji vode narod i sl.

F a b u l a i l i k su pored pripovjedača konstitutivni elementi strukture epske poezije. Fabule su, kao što se može razabrati i iz tematike, uglavnom općepoznati događaji iz povijesne ili mitološke prošlosti naroda kojemu pripada epska pjesma, a likovi su uglavnom **junaci** odnosno **heroji** koji predstavljaju osobine čitavog naroda o kojem je riječ. S obzirom na građu epske poezije, tj. određene povijesne

situacije i događaje koji se opisuju, epska poezija najčešće odstupa od istine u smislu provjerenih činjenica, opisujući obično pod povijesnim imenima osobe koje su njene vlastite tvorevine, i dajući povijesnim događajima posebno mitsko značenje, važnost i smisao koji je u skladu s narodnom predajom ili religioznim uvjerenjima. Epska poezija crpi tako svoju građu najvećim dijelom iz mitologije, pri čemu ona izražava postojeća mitska shvaćanja, vjerovanja i mitski organiziran život naroda, ali i stvara vlastite mitološke predodžbe, pa čak i čitav mitski sustav.

Pripovijedanjem brojnih događaja, opisivanjem junaka, njihovih sudbina i njihovih pustolovina, njihovih međusobnih odnosa i razgovora, kao i čestim širokim opisima predjela odnosno prostora u kojemu se odigrava zbivanje, epska poezija dočarava čitav jedan svijet: ona redovno daje široko zamišljenu i detaljiziranu sliku života nekog naroda. »Epska slika svijeta« sadrži tako niz predodžbi i vjerovanja koje karakteriziraju kako mitologiju pojedinih naroda tako i određene tipične uzorke odnosa ljudi i bogova, junaka međusobno i pojedinaca unutar situacija koje nastaju u sukobu pojedinih naroda ili u sukobu čovjeka s prirodom. Način na koji je u epskoj poeziji prikazana takva slika svijeta očituje se u nizu izražajnih postupaka svojstvenih upravo epskoj poeziji. Takvi se postupci često nazivaju epskom tehnikom.

## EPSKA TEHNIKA

Epska tehnika očituje se prije svega u posebnoj kompoziciji koju zahtijeva duljina, tj. brojnost, bogatstvo i raznovrsnost motiva što sadrži svako epsko djelo. Kompoziciju epskog djela pri tome ne možemo razmatrati samo kao raspored i vezu pojedinih motiva, kao što je to bilo u lirici, nego kao raspored pojedinih većih dijelova unutar cjeline epskog djela. Svako epsko djelo može se, naime, podijeliti na pojedine relativno samostalne dijelove. Takvi su dijelovi ponekad označeni zasebnim imenima, ili su označeni samo brojkama, a načelno se uvijek mogu odijeliti iz cjeline po smislu. Oni kao posebni odlomci sadrže neki relativno zaseban opis, izvještaj, razgovor ili, najčešće, dio fabule. Dijelovi unutar epske pjesme uvijek su mnogo samostalniji od dijelova npr. lirske pjesme, što osigurava da se epska poezija može,



više nego u mnogim drugim književnim vrstama, čitati dio po dio, a svaki se dio može u nekoj mjeri razumjeti i doživjeti i izvan cjeline kojoj pripada.

Epska poezija prikazuje neko zbivanje u širokim potezima, pretpostavljajući da zanimanje čitatelja odnosno slušatelja nije orijentirano isključivo prema završetku, tj. prema rezultatu zbivanja, nego prema samom tijeku i osobitostima zbivanja. Kako djela epske poezije pretpostavljaju da nam je načelno poznato zbivanje koje će se obrađivati, ona redovno ne počinju s izlaganjem od vremenskog početka zbivanja o kojem je riječ, nego se služe uvođenjem *in medias res* (latinski: u »središte zbivanja«), tj. ona počinju s iznošenjem neke situacije već znatno razvijene radnje, odnosno opisom situacije u kojoj je zbivanje već blizu završetka, tj. raspleta. Takvom postupku prethodi redovno samo kratak **uvod** u kojem se zaziva pomoć bogova i iznosi osnovna tema pjesme. Tako počinje, npr., *Ilijada*:

> Srdžbu mi, boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina,
> Pogubnu, kojano zada Ahejcima tisuću jada,
> Snažne je duše mnogih junaka ona k Aidu
> Poslala, a njih je same učinila plijen da budu
> Psima i pticama gozba; a Zeusu se vršaše volja,
> Otkad se bjehu onomad razdvojili poslije svađe
> Atrejev sin, junacima kralj, i divni Ahilej.

Zbivanje koje opisuje epsko djelo ne razvija se ubrzano u pravcu raspleta. Naprotiv, kako je završetak zbivanja već unaprijed poznat publici, pjesnik se služi usporavanjem odnosno zadržavanjem radnje. Takav se postupak naziva retardacijom, a najčešće sredstva retardacije su digresije, epizode i ponavljanja.

Digresija (prema latinskom *digressio*, udaljavanje od predmeta) usporava pripovijedanje zbivanja na taj način što prekida nit izlaganja dužim opisom nekog predmeta, osobe ili događaja koji ne ulazi izravno u kontinuirani prikaz temeljne fabule. Epizoda (prema grčkom *epeísodos*, pridolazak, dodatak, umetak) veća je tematski zaokružena digresija, takva digresija koja se može izdvojiti iz cjeline djela, a da se pri tome sačuva njena vlastita cjelovitost početka, sredine i završetka. U nekim izrazito velikim epskim djelima epizode narastaju do gotovo potpuno samostalnih književnih djela. Poznat je slučaj takvih epizoda u golemu staroindijskom epu *Mahabharata*, gdje pojedine

epizode čine gotovo samostalne epove, građene opet na temelju brojnih digresija i epizoda. P o n a v l j a n j a pak u epskoj poeziji imaju drugačiju svrhu od ponavljanja u lirici: ona su sredstvo usporavanja, ali i sredstvo povezivanja između pojedinih dijelova epskog pjesničkog djela. Ponavljaju se pojedine riječi i glasovi, ali i pojedini stihovi i grupe stihova, čak i čitave situacije, kako bi se ponovno dovela u svijest slušatelja prvobitna situacija, ili kako bi se pojedine digresije ili epizode lakše uklopile u dalje kontinuirano izlaganje.

Posebne vrste ponavljanja i **gradacije**, tj. varijacija osnovnih situacija ili izraza koji se neznatno mijenjaju i upotpunjuju sve novim i novim pojedinostima, očituju se i kao **formulaičan način izražavanja**, takav način izražavanja koji karakterizira napose usmenu, ali pod njenim utjecajem i pisanu epsku poeziju. Stihovi, naime, grade se u epici prema određenom metričkom uzorku, koji ujedno nosi sa sobom i stanovitu zalihu već gotovih, utvrđenih izraza za određene česte situacije ili događaje. Stalni epiteti, isti uvodi u radnju, isti ili slični počeci opisa te isti završeci, omogućuju u velikoj mjeri jedinstvo djela. Epska djela upravo zbog takva formulaična načina izražavanja posjeduju osobitost onog načina pjesničkog slikanja života i svijeta koji karakterizira cjelinu epske poezije nekog naroda. Takav formulaični način izražavanja čini da se epska tehnika odlikuje tradicionalizmom i konzervatizmom u izražavanju, što, međutim, upravo odgovara onim porukama što ih tradicionalna epska poezija želi prenijeti slušateljima odnosno čitateljima.

## TIPOVI I VRSTE EPSKE POEZIJE

Epska se poezija može razvrstati prema općim načelima razvrstavanja književnosti. Mogu se unutar nje razlikovati određeni tipovi književnog oblikovanja i neke književne vrste koje određuju čvršće konvencije u obradi tematskih sklopova. Tako se **usmena** i **pisana** epska poezija mogu razlikovati prema navedenim načelima oblikovanja usmene i pisane književnosti, a prema veličini, koja je ovdje od velikog značenja, mogu se razlikovati **epske pjesme** kao epska poetska djela manjeg obima i **epovi** kao epska poetska djela većeg obima. Također se ponekad govori o epsko-lirskim vrstama, pri čemu se redovno ima na umu kako relativno manji obim tako i, još više, shvaćanje o epici i lirici kao o dva književna roda koja su u epsko-lirskim pjesmama na neki način ujedinjena ili barem povezana.



Kao posebne književne vrste teoretičari najčešće spominju **epopeju** ili tzv. **herojski ep** u kojem sve osobine epske poezije dolaze najviše do izražaja, a čija je tematika od posebnog značenja za društveni život naroda u nekoj povijesnoj epohi, zatim neke tematski određene epove kao **religiozni ep** s tematikom iz područja religije, **idilski ep** s tematikom iz smirenog života u prirodi i **životinjski ep** u kojem su likovi životinje. Osim toga mogu se razlikovati **komični ep** sa šaljivim ili satiričkim pristupom tematici, **didaktički ep** koji epskom tehnikom uobličuje znanstveno-filozofski odnosno neki drugi poučni sadržaj, te **romantični ep** koji je uglavnom određen pripadnošću epohi romantizma odnosno romantičarskom tendencijom prema miješanju elemenata epske i lirske poezije. Ponekad se i nazivi »epska pjesma« i »poema« shvaćaju kao oznake određenih književnih vrsta, mada oni izvorno imaju široko i neodređeno značenje. Osim toga **balada** i **romanca** smatraju se često epskim vrstama, iako ih neki teoretičari smatraju lirskim ili barem pretežno lirskim vrstama.

Sve to upućuje na prilično nesređenu terminologiju i nejasne kriterije razvrstavanja epskih pjesama. Zbog toga ćemo posebnu pozornost posvetiti samo onim epskim vrstama koje imaju unekoliko okvirno značenje u tradiciji književnosti europskoga kulturnog kruga, tj. koje i danas vrijede kao relativno ipak određene skupine sličnih književnih djela.

E p (prema grčkom *épos*, riječ, priča) i kao tip i kao vrsta epske poezije od osobita je značenja, jer u najčistijem vidu sadrži sve navedene karakteristike epske poezije. Naziv »epopeja« ponekad se zamjenjuje nazivom »ep«; dok se u drugim slučajevima, kao što smo već upozorili, epopejom smatra upravo takav ep koji daje najširu sliku života, običaja, misli i vjerovanja nekog naroda. Homerovi epovi *Ilijada* i *Odiseja* u tom su smislu uzorci pravog epa ili epopeje, takvi uzorci prema kojima se umnogome ravna epska poezija europskoga kulturnog kruga, a određene sličnosti tih epova sa sumersko-babilonskim epom *Gilgameš*, te indijskim epovima *Mahabharata* i *Ramajana*, upućuju kako na određeno šire kulturno zajedništvo u praosnovama ljudske kulture, tako i na osobitosti jednog tipa pjesništva vezanog za određene stupnjeve u kulturnom razvoju.

Najpoznatiji svjetski epovi imaju izuzetnu ulogu u mnogim nacionalnim književnostima. U njima je uobličeno cjelovito iskustvo života

i svijeta na način koji u mnogo čemu čini temelj svakoga daljnjega književnog izražavanja, odnosno barem nekih vidova kultiviranoga književnog govora. Tako je Homer, zahvaljujući svojim epovima, učitelj cjelokupne grčke kulture, a preko nje i kulture čitavoga europskoga kulturnog kruga. Vergilijev ep *Eneida* sabire opet cjelokupno iskustvo rimskog pjesništva i tako čini jedno od temeljnih djela čitavog latinskog srednjeg vijeka, a *Božanstvena komedija* Dante Alighierija sadrži i umjetnički uobličuje cjelokupno iskustvo srednjeg vijeka. I renesansni epovi u Italiji od velike su važnosti za talijansku književnost renesanse, a važnu ulogu u formiranju njemačke književnosti ima *Pjesma o Nibelungima*. Široka slika života naroda, zahvaćena preko reprezentativnih heroja i događaja sudbinskih za opstanak i razvoj čitavih narodnih zajednica, kao i već uvelike dotjeran izgrađen i kultirviran književni izraz, tako su bitne odlike svake epopeje odnosno svakoga velikog herojskog epa.

Uspoređene s herojskim epom, odnosno s epopejom, ostale vrste epova manje su važne za razvoj pojedinih književnosti. Ipak, pojedini idilični epovi, ili romantični epovi nastali u novije vrijeme, imaju važnu ulogu u razvoju pojedinih književnosti, jer epski zahvat u totalnost života naroda uvijek omogućuje ostvarenje djela izvanredno velikog značenja za svaku književnost. Tako npr. u poljskoj književnosti Mickiewiczev ep *Gospodin Tadija*, a u hrvatskoj književnosti npr. nakon Marulićeve *Judite* i Gundulićeva *Osmana* i noviji ep Ivana Mažuranića *Smrt Smail-age Čengića*, zauzimaju veoma važno mjesto u cjelovitom tijeku njezina razvoja.

E p s k a  p j e s m a obimom je manja od epa, ali osobito ciklusi usmenih epskih pjesama imaju često za književnost pojedinog naroda ne manju važnost nego što je imaju epovi. Epske pjesme, naime, obrađuju redovno neki pojedini događaj, a ne cjelokupno sudbonosno zbivanje za život naroda u cjelini, ali njihova epska tehnika, i tematika koja ih povezuje s epovima, pokazuje kako između epopeje i pojedinih epskih pjesama, odnosno grupa tematski i oblikovno neobično srodnih epskih pjesama, nema bitnih razlika. Postoje, štoviše, teorije o tome da su veliki epovi nastali povezivanjem epskih pjesama u jedinstvenu cjelinu ali, treba reći, postoje i takva shvaćanja prema kojima su neki ciklusi danas poznatih epskih pjesama zapravo ostatak ranijih epova. U svakom slučaju primjer naše narodne epske poezije upućuje nedvojbeno na mogućnost povezivanja epskih pjesama i na veliku ulogu koju jedan tip epskih pjesama ima u životu naroda. Zahvaljujući istraživanjima američkih učenjaka M. Parryja i A. Lorda, usporedba između naše narodne epike i Homerovih epova nametnula se kao jedno važno područje proučavanja strukture i tehnike stvaranja epske usmene poezije u cjelini.



P o e m a (prema latinskom *poema*, pjesnička tvorevina) naziv je kojim se u nas u novije vrijeme označava nešto kraća stihovana vrsta u kojoj se isprepleću mnogi elementi tipični za lirsku poeziju s elementima koji karakteriziraju epsku poeziju. Točnije rečeno, poema je takva književna vrsta u kojoj se fabularni elementi isprepleću s neposrednim lirskim izricanjem, a motivi povezuju, osim fabularnim vezama, i asocijativnim nizanjem karakterističnim za lirsku poeziju. Neodređenost naziva »poema« omogućuje da se dosta raznorodne pjesničke tvorevine označe kao poeme, a to opet pokazuje da pojmu poeme najviše odgovaraju pjesničke tvorevine nastale u epohi romantizma, u takvoj epohi u kojoj se izričito nastoje miješati ustaljene književne vrste i razbiti ustaljeni uzorci pojedinih vrsta. U tom smislu naziv »poema« najviše odgovara većim pjesmama Byrona, Puškina, Ljermontova ili Mickiewicza. U suvremenim poemama većinom nema mnogo tradicionalne epske tehnike; u njima je najčešće prisutan napor oko ostvarivanja takve književne vrste koja bi omogućila da veća stihovana književna vrsta preuzme naslijeđe epske poezije ujedinivši ga s modernim lirskim izrazom (T. S. Eliot: *Pusta zemlja*, E. Pound: *Pjevanja*). U nas su primjeri takvih djela *Tifusari* Jure Kaštelana i *Jama* Ivana Gorana Kovačića.

R o m a n c a (prema španjolskom *el romance*, što je označavalo španjolski narodni jezik za razliku od latinskog) pjesma je koja se slobodno može uvrstiti kako u lirske tako i u epske pjesme, jer ima karakteristike i jednih i drugih. Njeno je porijeklo u Španjolskoj, pa je određeni odnos prema španjolskom folkloru zadržala i u književnostima drugih naroda. Njena je tema redovno ljubavna; romanca zahvaća neki događaj koji živo opisuje, često ubrzanim ritmom, s prevladavajućim osjećajem vedrine, premda su starije romance često opisivale i tragične događaje. Glasovite su Harambašićeve i Kranjčevićeve romance u hrvatskoj književnosti.

B a l a d a (prema provansalskom *balar*, plesati) u mnogo čemu je slična romanci, što osobito vrijedi za provansalski tip balade, lirsko-

-epske pjesme narodnog porijekla nastale kao plesne pjesme u Provanci, pokrajini današnje Francuske, u trinaestom stoljeću. Drugi tip balade, tzv. sjevernjačka balada, nastala je po svoj prilici u Škotskoj kao plesna pjesma, a od romance se razlikuje tematikom i tonom. Balada pjeva o stradanjima i nesrećama polaganijim ritmom koji nosi tužnu intonaciju. Neka unutarnja nelagoda redovno prožima njene junake, a tragična smrt junaka njen je uobičajeni završetak. U hrvatskoj književnosti glasovite su mnoge narodne balade, a pisali su ih i mnogi pjesnici, kao Stanko Vraz, Petar Preradović, August Šenoa i drugi.

## RAZVOJ EPSKE POEZIJE

Spomenuta važnost herojskog epa unutar pojedinih književnosti i u okviru cjelokupne književnosti europskoga kulturnog kruga, pa i u okvirima svjetske književnosti, čini se kao da je u nekoj suprotnosti s određenim nepovjerenjem suvremenog čitatelja prema epu. Čak i obrazovan suvremeni čitatelj često nerado, a redovno samo s teškoćama čita ep, dok su mu druge književne vrste ponekad bliže, premda i one mogu pripadati dalekoj prošlosti i u mnogo čemu njemu stranim životnim običajima. Razlozi su tome mnogostruki, ali bez sumnje upućuju ne samo na činjenicu da je epsku poeziju nužno čitati i razumjeti u okvirima poznavanja vremena u kojem je nastala nego i da ep zahtijeva određen način čitanja i razumijevanja koji se dosta razlikuje od danas vladajućeg načina čitanja i razumijevanja književnih djela. Te razlike, kao i posebne okolnosti u kojima se razvijala epska poezija, može donekle objasniti makar i letimičan pregled njena razvoja.

Veliki epovi, kao *Gilgameš* u babilonskoj, *Ilijada* i *Odiseja* u grčkoj književnosti, stoje na početku poznate nam književne tradicije. S njima u neku ruku započinje književna tradicija, ali se zbog mnogih značajki oni mogu smatrati ujedno i kao rezultat neke ranije veoma duge književne tradicije. Oni su zato, barem u onakvom vidu u kakvom ih poznajemo, završetak dugog procesa razvoja, vrhunac tog razvoja i ujedno početak odnosno temelj novog razvoja. U nekom smislu oni stoje na kraju jedne i na početku druge kulture. Također indijski epovi *Mahabharata* i *Ramajana* imaju u indijskoj književnosti izuzetno važnu ulogu, iako se oni već uvelike naslanjaju na dugu književnu tradiciju,



otvorenu *Vedama*, opsežnom zborniku raznorodne književnosti, s kojim počinje cjelokupna tradicija književnosti indijskoga kulturnog kruga.

S pravom možemo pretpostaviti da je epski stihovani književni izraz rezultat duge usmene tradicije književnog izražavanja, takve tradicije koja se razvija u uvjetima bitno različitim od uvjeta u kojima se razvija suvremena pisana književnost. Tako formulaičan način izražavanja nosi u sebi tradicionalizam mitskog načina života i mitskog shvaćanja svijeta. Pjevači epskih pjesama, u početku vjerojatno i sami ratnici, a kasnije posebno obrazovani a e d i (prema grčkom *aodiós*, pjevač) i r a p s o d i (prema grčkom *rhapsodós*, pjevač onoga što je sastavljeno) bili su neki posrednici između prastarog iskustva naroda koje su poznavali i svakodnevnog života koji se odvijao slijedeći, ili barem pokušavajući slijediti, mitske uzore u svim onim situacijama kada je čovjek kao pojedinac, ili narod u cjelini, bio pred sudbinski važnim odlukama. Tako pogled na svijet sadržan u najstarijim epovima, zajedno s načinom kako se taj pogled na svijet umjetnički oblikuje, nužno sadrži elemente koji nam danas mogu biti strani. Ali, uživimo li se u te elemente, epovi otvaraju bogatu riznicu svih onih znanja i iskustava koja, gledamo li s druge strane, stoje upravo na početku one kulture koja se razvila nakon raspada mitske kulture, a to je kultura kojoj i danas pripadamo.

Zahvaljujući izuzetnom mjestu i važnosti koju epovi zauzimaju u književnosti pojedinih naroda i kulturnih krugova, kao i slavi najstarijih epova, kasniji epovi, koji nastaju kao proizvod stvaralačkog rada pojedinaca, i koji su u tom smislu prilagođeni kulturi što se služi pismom, slijede u velikoj mjeri oblikovnu tradiciju prvotnih epova, čuvajući tako konzervativizam izraza i određen intenzivan odnos nasljeđivanja prethodnika. Tako Vergilijev ep *Eneida* slijedi *Ilijadu* i *Odiseju*, a *Eneidu* će opet kasnije pisci epova, sve do romantizma, smatrati savršenim uzorom onog što ep uopće može biti. Tako treba tumačiti kontinuitet u izrazu i oblikovne konvencije epike, a to čini ep djelom kojeg razumijevanje pretpostavlja široko poznavanje kako tradicije pojedinih naroda tako i tradicije cjelokupne poezije europskoga kulturnog kruga, pa čak i tradicije koja se utemeljuje izvan tog kruga. Nijedan ep nacionalne književnosti, kakvi su Ariostov *Mahniti Orlando* (1516) i Tassov *Oslobođeni Jeruzalem* (1575) u talijanskoj književnosti, Miltonov *Izgubljeni raj* (1667) u engleskoj, Camõesovi *Luzitanci* (1572)

u portugalskoj književnosti npr., a također Marulićeva *Judita* (1501) ili Gundulićev *Osman* u hrvatskoj književnosti, ne može se dobro razumjeti izvan cjelovita obzora te tradicije.

U osamnaestom i devetnaestom stoljeću, međutim, ep prestaje biti reprezentativna književna vrsta. Roman u mnogo čemu preuzima ulogu epa, te se time uvelike mijenja cjelokupni stariji sustav dominantnih književnih vrsta odnosno reprezentativnih načina književnog izražavanja. Ep se otada konstituira u nekom odnosu prema romanu, s jedne strane, i prema lirici, s druge strane, izgubivši uglavnom osobine koje proizlaze iz nasljeđivanja tradicionalnih vodećih epskih djela europske književnosti. Pojedini epovi epohe romantizma, tzv. romantični epovi, npr. Mickiewiczev *Gospodin Tadija* (1832–34) ili Mažuranićeva *Smrt Smail-age Čengića*, doduše, nastavljaju tradiciju junačkih epova u smislu šireg zahvata u život pojedinog naroda, ali uvode mnoge elemente lirskog izraza, te kompozicijom, vrstom stiha i većom raznolikošću u služenju svim oblikovanim sredstvima, predstavljaju sasvim osobite književne vrste. Javlja se također i tzv. roman u stihovima (npr. Puškinov *Jevgenij Onjegin*) kao vrsta koja ujedinjuje stih kao tradicionalno sredstvo epske poezije, sa zapletom, kompozicijom i individualnošću karaktera koja je svojstvena romanu.

Nakon romantizma ep praktički iščezava u europskim književnostima, ali se zadržavaju i razvijaju na nov način pojedine epske vrste kao poema (T. S. Eliot: *Pusta zemlja*) i pokušaji potpuno novih ostvarenja koja ujedinjuju karakteristike moderne lirike s epskom duljinom i elementima naracije (P. Neruda: *Sveopći spjev*). Stihovani se književni izraz tako danas, čini se, kreće uglavnom u okvirima modernog lirskog izraza, a epsku opširnost, širok zahvat u totalnost života i neke elemente epske tehnike preuzima umjetnička proza.



# 7. PROZA

## PORIJEKLO I RAZVOJ UMJETNIČKE PROZE

Umjetnička proza u suvremenom smislu riječi razvila se znatno kasnije od poezije. To, naravno, ne znači da su sve jezične tvorevine koje danas shvaćamo kao prozna umjetnička djela nastale doista vremenski nakon onih tvorevina koje shvaćamo kao poetska umjetnička djela. Umjetnička je proza samo kao cjelovit sustav umjetničkog izražavanja, sustav koji obuhvaća niz književnih vrsta i niz odgovarajućih postupaka u književnom oblikovanju, nastala nakon poezije koja se kao cjelovit sustav oblikovala već u zori europske kulturne tradicije. Poezija je, naime, zahvaljujući stihovanom obliku, već veoma rano suprotstavljena svakom proznom izražavanju naprosto zato što se ona već samim oblikom očigledno odvojila od proze svakodnevnog govora, pa tako i od onih jezičnih tvorevina koje su zbog svoje vrijednosti sačuvane u pamćenju kolektiva, ili su zapisane, ali nisu smatrane upravo umjetničkom prozom, tj. nečim što bi se razlikovalo od religiozne književnosti, znanosti ili filozofije npr. Umjetnička proza kao cjelovit sustav književnog izražavanja nastala je tako tek onda kada su se počeli razlikovati različiti načini proznog izražavanja, kada se

razvila napose znanstvena proza kao takav način jezičnog izražavanja koji oblikuje određeno iskustvo života i svijeta, ali ne upravo umjetničko iskustvo. Zbog toga proučavanje umjetničke proze treba da uvijek ima u vidu osobit razvoj umjetničke proze u europskom kulturnom krugu. U suprotnom možemo lako zapostaviti činjenicu da, htjeli mi to ili ne, prozna književna djela iz daleke prošlosti, shvaćamo i razumijevamo s aspekta našeg vremena, a to će reći i s aspekta našeg shvaćanja o tome što je priroda prozne umjetnosti.

Porijeklo umjetničke proze treba tražiti s jedne strane u mitskim tvorevinama usmene književnosti, u kojima se već rano oblikovao jezični izraz koji nije stihovan te ga je često teško označiti kao poeziju, a ipak ima posebnu kvalitetu, a s druge strane u starogrčkoj filozofiji, govorništvu i historiografiji. Grčka filozofska proza, npr. ona Platonovih dijaloga, historiografija Herodota i Tukidida, te zatim ona Rimljanina Tacita, govorništvo mnogih grčkih govornika, i zatim ono rimskih govornika, prije svega Cicerona, čine, naime, uzore za prozno izražavanje u europskoj književnosti sve do renesanse, a takav dotjerani i njegovani izraz, koji se razvijao u pravcu strogosti razumskog dokazivanja i uvjeravanja, crpio je, s druge strane, teme i nadahnuća također i s izvora usmene predaje. Zato proza novijih književnih vrsta, koja se kao prava umjetnička proza odvojila od znanosti, zadržava izvjesne značajke svog dvostrukog porijekla: u njoj se očituje sklonost prema razumskom razmatranju života i svijeta prema raščlanjivanju pojava po određenim uzročno-posljedičnim vezama i prema oblikovanju takve slike svijeta koja se odlikuje određenim stupnjem objektivnosti, a usporedo s time također i sklonost prema oslanjanju na mitske pretpostavke o sudbinskoj povezanosti svih pojava u svijetu i o sudbinskom tijeku ljudskog života koji se zbiva negdje »između« slučajnosti i nužnosti.

Odlučujuću ulogu u razvoju umjetničke proze ima uspon r o m a n a. Shvaćen najprije kao neka niža književna vrsta, kao štivo koje uglavnom služi zabavi i koje nema mogućnosti ni potreba za umjetničkim savršenstvom i vrijednošću poetskih tvorevina, roman šesnaestog stoljeća, a osobito u osamnaestom i devetnaestom stoljeću, postaje takva književna vrsta prema kakvoj se u velikoj mjeri ravna cjelokupna književna proizvodnja u kojoj tek otada proza nastupa ravnopravno s poezijom. Širenje pismenosti i posebno otkriće i širenje tiskarstva, koje omogućuje veću pristupačnost književnih djela najširim



slojevima publike, u tom svjetsko-povijesnom prodoru romana, i u općem razvoju umjetničke proze, također ima nesumnjivo veliku ulogu. Umjetničkoj prozi, odnosno barem njenim reprezentativnim vidovima, odgovara takav način širenja i prenošenja književnih djela kakav omogućuje upravo i jedino tisak: elastičan prozni izraz, nesputan nekim općim formalnim pravilima, najlakše se prihvaća čitanjem, i to takvim čitanjem u kojem pojedinac posjeduje knjigu koju može po želji čitati u samoći, neometen društvom i prepušten vlastitoj mašti koja se »hrani« napisanim.

Postupni raspad tradicionalističke mitske kulture, kakva bijaše europska kultura do novog vijeka, igra u razvitku umjetničke proze također nesumnjivu ulogu, ulogu koja, međutim, ni do danas nije ni izdaleka dovoljno ocijenjena i protumačena. Lako je primijetiti da u relativno kontinuiranom razvoju europske književnosti od Grčke i Rima umjetnička proza, napose pak roman, predstavlja novu pojavu od izuzetnog značenja s obzirom na njen utjecaj na sve vidove života i na način shvaćanja života i svijeta modernog doba. Umjetnička proza zato nema posve istu tradiciju koju imaju mnogi oblici poezije; ona se neprestano iznova pokušava upostaviti u sustavu svih književnih pojava; ona je u neprestano novom odnosu prema poeziji i mitu s jedne strane, a prema znanosti kao vladajućem odnosu prema svijetu našeg doba, s druge strane. Možda upravo zato i postoji tolika raznolikost u proznim književnim djelima i neprestani brzi razvoj u smislu mijenjanja konvencija izraza i sve dalje i dalje diferencijacije proznih književnih djela, razvoj koji znanstveno proučavanje književnosti jedva da uspijeva slijediti na takav način da sudbinu umjetničke proze zahvati analitičkim i ujedno sintetičkim pojmovima. A jedino takav zahvat, pojmovima koji bi obuhvatili i opće karakteristike umjetničke proze i one karakteristike koje pripadaju pojedinim vrstama, mogao bi dovesti do objašnjenja onih bitnih osobina umjetničke proze unutar kojih se ostvaruju prozna književna djela u različitim književnim razdobljima, u pojedinim djelima i unutar mnogih suprotnosti kakva je, na primjer, ona između zabavne i ozbiljne književnosti.

## STRUKTURA PROZNOG KNJIŽEVNOG DJELA

Opća je odlika proze oblikovanje umjetničkog svijeta sredstvima koja, uzeta sama za sebe, nisu nikakva osobitost isključivo književnog odnosno umjetničkog načina izražavanja: umjetnost u umjetničkoj prozi načelno može biti ostvarena na način koji se formalno ničim ne razlikuje od proze običnog govora, proze filozofske rasprave ili prozne znanstvene studije npr. To, naravno, ne znači da prozno književno djelo nema, okvirno rečeno, vlastiti stil, i da se taj stil ne može opisati i razlikovati u nekim elementima od stilova drugih književnih djela, npr. od znanstvenog stila ili novinskog stila. To samo znači da se prozno književno djelo može oblikovati – i da se mnoga prozna književna djela tako oblikuju – da se u njemu iskorištava maksimalna sloboda u izboru jezičnih sredstava. U proznom književnom djelu čak se i tradicionalno nekniževnim sredstvima može postići izvanredan umjetnički dojam.

Za razliku od poezije, proza se služi riječima pretežno kao znakovima i tako na neki način »slika« svoj posebni svijet (što je već objašnjeno u glavi o klasifikaciji književnosti). Zbog te odlike, za shvaćanje strukture proznog književnog djela od znatne je važnosti izbor t e m e, zatim g r a đ a, pa čak i i z v o r i odakle je pisac crpio građu za književno djelo. Široki raspon mogućih tema umjetničke proze zahtijeva da se vodi briga o interesu čitatelja, i to onih čitatelja kojima je djelo namijenjeno, a izbor teme, građa i eventualni izvori sa svoje strane uvelike uvjetuju obradu. Građom se pri tome nazivaju svi elementi djela koji se mogu zamisliti i u zbilji, izvan književnog djela (događaji, likovi, zbivanje), a izvorima se nazivaju već prije književnog djela nekako zabilježena iskustva o građi (zapisi o ličnostima, dnevnici, povijesni spisi ili legende).

Tako Thomas Mann, npr., za roman *Doktor Faustus* izabire temu koja bi se mogla označiti kao sudbina umjetnika-kompozitora u građanskom društvu našeg stoljeća, građu crpe iz biografije filozofa Friedricha Nietzschea i iz glazbenog stvaralaštva, odnosno problema suvremenog stvaralaštva u glazbi koje je potakao Arnold Schönberg, i iz legende o doktoru Faustu. Nietzscheova i Schönbergova biografija i legenda o Faustu tako su izvori tog romana koji se obraća obrazovanoj publici, takvoj publici koja poznaje elementarnu problematiku glazbenog stvaralaštva našeg doba i koja ima iskustvo Drugoga svjetskog rata. Čitav se roman tako oblikuje u isprepletanju motiva legende o



Faustu, rađanja i propasti ideologije fašizma, problematike glazbenog stvaralaštva i tragične sudbine izuzetno nadarenog pojedinca u vremenu kojem nedostaje izvorni odnos prema umjetnosti.

Izbor teme važan je za analizu strukture proznog književnog djela zbog mogućnosti da se prozno umjetnički oblikuje građa koja u nekoj mjeri pripada zapravo znanosti (u eseju ili putopisu) i da se oblikuje građa koja, tako reći, već unaprijed posjeduje neku fabularnu strukturu (tzv. fabularna proza). U nefabularnim proznim djelima kompozicija će ovisiti o načinu uspješnog povezivanja logičkih i asocijativnih veza pojedinih motiva s takvim njihovim iznošenjem koje daje ne samo znanstveni nego i umjetnički dojam, dok će u fabularnim proznim djelima kompozicija biti prilagođena karakteristikama tematike koliko je to najviše moguće, jer je ona zbog elastičnosti proznog izraza i odsutnosti svih pravila u velikoj mjeri slobodna od svih tradicionalnih uzora. Baš zbog te slobode pretežnu važnost u analizi imat će uloga pripovjedača, odnos sižea prema fabuli, tehnika iznošenja priče, tehnika oblikovanja karaktera i način na koji se pojedini dijelovi djela uključuju u cjelinu (usp. o tome u ovoj knjizi odgovarajuća poglavlja u glavi o analizi književnog djela).

S obzirom na različite mogućnosti odnosa pripovjedača prema fabuli i karakterima možemo razlikovati tzv. **objektivno pripovijedanje**, u kojem pripovjedač nastoji da njegova osoba uopće ne dođe do izražaja i da zadrži nepristran stav prema svemu ispričanom, s jedne strane, i različite načine **subjektivnog pripovijedanja**, u kojima se pripovjedač izjednačuje s nekom osobom u romanu, komentira događaje sa svog posebnog stajališta i nastupa kao tzv. **fiktivni pripovjedač** ili se pak **pripovjedačevo gledište** pomiče s jednog lika na drugi, s druge strane. U svakom slučaju analiza pripovjedačeva gledišta i njegove **pouzdanosti**, odnosno stupnja njegove objektivnosti i tzv. **sveznalaštva** s kojim opisuje likove i događaje, ukazuje kako se u različitim proznim vrstama i u pojedinim proznim djelima pristupa komponiranju.

Kompozicijski je najjednostavniji slučaj kada tobože sveznajući pripovjedač priča događaje redom od početka do kraja, raspoređujući ih na taj način da prethodni uvijek objašnjavaju iduće, mada se osjeća, i nerijetko daje na znanje čitatelju, da sam pripovjedač zna unaprijed njihov završetak. Takav slučaj, koji je veoma čest u realističkom romanima devetnaestog stoljeća, u modernoj se prozi sve češće zamjenjuje složenim sustavom različitih pripovjedačevih perspektiva,

takvih perspektiva koje se mijenjaju tokom pripovijedanja. Isti se događaji tada prikazuju s različitih aspekata, pri čemu čitatelj postupno dobiva sve širi i obuhvatniji, mada nikada ne i konačan sveobuhvatan, uvid u cjelinu ispričanoga.

Pripovijedanje, kao postupak kojim se motivi povezuju prema načelu »onog što je dalje bilo«, tradicionalno je najvažniji izražajni postupak proznog književnog djela, ali i opis, razgovor i monolog imaju u kompoziciji proznog djela važnost koju svaka analiza treba imati na umu. Poseban je oblik monologa tzv. **unutarnji monolog**, takav način iznošenja misli pojedinog karaktera u kojem se nastoji postići potpuna istovjetnost pripovjedača i karaktera, dok izlaganje slijedi **struju svijesti**, tj. sve ono što pretpostavljenoj osobi pada na pamet, prividno bez ikakva izbora i bez ikakvih napora da se čitatelju olakša razumijevanje. Određen tip romana dvadesetog stoljeća, tzv. roman struje svijesti, takvu je tehniku uveo u suvremenu prozu, pokušavši tradicionalnu tehniku pripovijedanja zamijeniti nekom vrstom analize svijesti odnosno sadržaja svijesti. Pored toga, u prozna književna djela lako ulazi tzv. izvanknjiževna građa, tj. znanstvena, filozofska ili politička razmatranja, izvještaji o stvarnim događajima i sl., jer prozna umjetnost ima široke mogućnosti da se koristi svim vidovima jezičnog izražavanja, ostavljajući ih u onakvom obliku u kakvom su prisutna u prozi svakodnevnog govora ili u znanstvenoj prozi, a dajući im samo posebnim rasporedom i smislom u okviru cjeline ono značenje koje prevladava njihov doslovni smisao.

Upravo to posljednje najbolje pokazuje da je za razumijevanje strukture proznog književnog djela od presudne važnosti pronalaženje onih jedinstvenih načela prema kojima su svi elementi proznog djela na neki način čvrsto povezani u zajedničku cjelinu. Takvo **načelo integracije**, međutim, može se razabrati tek na temelju analize općeg načina na koji je ostvaren jedinstveni svijet djela. Za razumijevanje tog načina, opet, potrebno je analizirati kako individualan svijet djela, tako i one opće konvencije izražavanja koje pripadaju pojedinim proznim vrstama, a tek na temelju kojih se može ostvariti individualna originalnost svakoga pojedinog djela.



## PROZNE VRSTE

Iako se mnoga prozna književna djela mogu lako svrstati u književne vrste koje prepoznajemo prema nekim karakteristikama u izboru teme (npr. kriminalistički roman ili povijesni roman), ili u načinu kako se tema obrađuje (npr. bajka), raznolikost proznih književnih djela, odsutnost nekih općih formalnih osobina i brojnost prijelaznih oblika, oblika u kojima se križaju i prepleću karakteristike mnogih vrsta, uvelike otežava točnije razgraničenje pojedinih proznih vrsta i njihovo shvaćanje unutar cjelovita sustava svih vrsta umjetničke proze određena vremenskog razdoblja ili književnosti europskog kulturnog kruga u cjelini. Teškoće u određivanju pojedinih proznih vrsta i u shvaćanju njihovih osnovnih karakteristika proizlaze, osim toga, i iz dosta slobodne upotrebe pojedinih naziva proznih vrsta, kako u svagdašnjem govoru tako i u teoriji književnosti. Tako se npr. naziv »roman« upotrebljava i kao oznaka za jednu proznu književnu vrstu (roman za razliku od novele ili eseja), i kao skupno ime za čitav niz pojedinih vrsta ili povrsta romana, od kojih svaka ima karakteristike zasebne književne vrste (npr. pustolovni roman, roman struje svijesti, realistički roman). Kako se, također, u opisu pojedinih vrsta nerijetko upotrebljavaju nazivi koji pripadaju povijesnom razmatranju književnosti (npr. renesansna novela, realistički roman) usporedo s nazivima koji označavaju zapravo izvanvremenske tipove književnih djela (novela, bajka), za razumijevanje općih načina na koje se obično provodi razvrstavanje umjetničke proze i za određivanje pojedinih proznih književnih vrsta mogu najbolje poslužiti neka opća načela razvrstavanja.

Prema jednom od takvih načela mogu se razlikovati, pa djelomično i suprotstaviti, jednostavni i složeni oblici. Jednostavnim oblicima, prema nazivu koji je upotrijebio njemački teoretičar André Jolles, mogu se, naime, nazvati takve književne vrste koje izvorno pripadaju usmenoj književnosti, odnosno, bolje rečeno, usmenom jezičnom stvaralaštvu, takvom stvaralaštvu u kojem se ogleda stvaralačka moć samog jezika, odnosno kazivanja koje oblikuje, nesvjesno i izvorno, neke pojave i likove svagdanjeg života. Takvi jednostavni oblici, npr. mit, legenda ili bajka, mogu se uvjetno suprotstaviti složenijim tvorevinama umjetničke proze kakve su roman ili novela. Pri tom jednostavnost, naravno, nije nikakva oznaka manje vrijednosti, nego prije oznaka za spontanost i izvornost takvih oblika,

oblika koji su zbog tih osobina ipak redovno i nešto jednostavnije strukture od strukture pisanih djela prozne umjetnosti. Analizom se može utvrditi da su jednostavni oblici sastavni dijelovi mnogih složenih oblika. Već oblikovano iskustvo mita, bajke, legende ili zagonetke npr., nerijetko ulazi u roman, te suprotnost jednostavnih i složenih oblika može plodonosno poslužiti i u razlikovanju pojedinih vrsta i u analizi pojedinih književnih djela. Pri tome valja reći da jednostavne oblike zapravo tek uvjetno možemo smatrati umjetničkom prozom. Mnoge njihove karakteristike zahtijevale bi da ih ili smatramo poetskim tvorevinama, ili da ih barem izdvojimo iz opreke proze i poezije, jer su oni u biti takve književne vrste tek na temelju kojih su proizašle brojne suvremene vrste kako poezije tako i proze. Jednostavni oblici se tako mogu shvatiti i kao pretknjiževne vrste (naravno, u smislu suvremenog pojma književnosti), ili kao vrste na razmeđu poezije i proze.

Drugo načelo razvrstavanja proznih književnih djela može se uspostaviti na temelju suprotnosti m a l i h i v e l i k i h k n j i ž e v n i h o b l i k a. Dužina odnosno kratkoća proznog teksta, kao što je već rečeno povodom poetskih tekstova, nipošto nije neka osobina koja bi pripadala tek vanjskom obliku. Opsegom veliko književno djelo zahtijeva poseban raspored i uzajamnu povezanost većih dijelova, temu koja se lako ne iscrpljuje, fabulu koja privlači i uspijeva zadržati pažnju čitatelja i sl. S druge pak strane, kratkoća traži sažetost u izrazu, poseban način čvrstog vezanja motiva, izuzetnu koncentraciju na detalje, što opet zahtijeva osobit izbor teme itd. Zato su mnogi teoretičari književnosti skloni da područje umjetničke proze podijele na dva temeljna tipa: novelu i roman. Pri tom novela označuje mali a roman veliki oblik, dok se svako dalje proučavanje osobitosti pojedinih podvrsta novela i romana razmatra u okviru takvih zakona kompozicije kakve izravno nameću dužina i kratkoća.

Treće načelo razvrstavanja može se uspostaviti s obzirom na određenu srodnost u izrazu između umjetničke proze i filozofije odnosno znanosti. Neke prozne vrste približavaju se tako znanosti, ujedinjujući načela znanstvenog izlaganja s umjetničkim oblikovanjem, dok druge vrste možemo relativno lako odijeliti od znanstvenih rasprava. Zato bismo na jednu stranu u takvoj podjeli mogli staviti vrste koje pripadaju pravoj umjetničkoj prozi – to su fabularne vrste, prije svega novela i roman – a na drugu stranu one vrste koje na određeni način stoje na



razmeđu umjetničke proze i znanosti, kakve su, npr., esej, putopis ili memoari. Načini komponiranja, tematika i odnos prema stvarnosti prirodno su u takva dva tipa umjetničke proze dovoljno različiti da možemo uspostaviti posebne zakonitosti oblikovanja u jednom i posebne u drugom slučaju.

Osim ovih načela može se uvesti i načelo razlikovanja između zabavne i ozbiljne umjetničke proze, o kojem smo govorili povodom načelnih problema klasifikacije književnosti, ili pak razlikovanje između usmene i pisane proze. Sva ta načela, međutim, treba shvatiti samo kao pomoćna sredstva u analizi pojedinih književnih proznih vrsta, jer nam jedino takva analiza omogućuje da lakše i preglednije shvatimo kako se zapravo oblikuju pojedine prozne vrste u složenu sustavu načina i oblika proznog umjetničkog izražavanja, takvog izražavanja kakvom danas prema broju publike i količini proizvodnje pripada prvo mjesto među svim grupama ili tipovima književnosti.

## JEDNOSTAVNI OBLICI

Svi jednostavni oblici mogu se shvatiti kao jezične tvorevine koje zahvaćaju, oblikuju i izražavaju određenu životnu pojavu. Zbog svoje čvrste jezične organizacije i karakterističnih odnosa prema stvarnosti, oni su prepoznatljivi kao zasebne smislene cjeline bilo u svakodnevnom govoru, gdje se čuvaju i pojavljuju unutar neprestane stvaralačke djelatnosti jezika, bilo u književnim djelima, gdje čine elemente složenijih struktura ili se pak javljaju kao poseban način razvijanja one tematike i onih zakona oblikovanja koji su u njima prisutni već i u izvornom, spontanom obliku. Pojedini jednostavni oblici određuju se najčešće temom, a zatim i ostalim strukturnim osobinama, te određenim karakterističnim stavom prema životu koji u njima dolazi do izražaja. Pri tome je ipak teško postići potpunu suglasnost u razlikovanju pojedinih jednostavnih oblika i u svrstavanju mnogih djela koja posjeduju karakteristike nekoliko takvih oblika. Teoretičari u jednostavne oblike najčešće ubrajaju sljedeće:

M i t (prema grčkom *mythos*, govor, jezik, kazivanje, priča) može se shvatiti kao jednostavan oblik ako se ima na umu jedan određen način govornog izražavanja mitskog iskustva. To će reći da »mit« kao izraz kojim označujemo poseban način odnosa prema životu i svijetu,

takav način koji razlikujemo od filozofije i znanosti npr., ne smijemo bez daljnjeg poistovjetiti s mitom u smislu jednostavnog oblika odnosno književne vrste. Mit kao književna vrsta označuje takvu jezičnu tvorevinu koja na temelju mitskog iskustva oblikuje određenu priču, redovno vezanu s porijeklom i nastankom svijeta u cjelini ili pojedinih pojava, osoba, ljudskih tvorevina ili čitavih naroda. Mit tako na poseban način nešto objašnjava. Postavljajući određen sustav odgovora na neka životno važna pitanja naroda i čovječanstva, on ujedno otvara i takva pitanja, utemeljujući time čitav dalji razvoj svih mogućih pitanja koje čovjek uopće može postaviti, i koje postavlja, u neprestanom pokušaju da na ovaj ili onaj način odredi smisao i sudbinu vlastitog postojanja u svijetu.

Mitovi o postanku svijeta, čovjeka, ljudskog društva, jezika ili nekih pojedinaca kao kraljeva, heroja i narodnih vođa, utkani su u kulturu svih naroda. Zato njihovo proučavanje kao jednostavnih oblika ima dvostruk smisao. S jedne strane pojedini mitovi čine izvor za razumijevanje cjelovita sustava mitologije, koji je u temelju svake kulture i bez kojeg nema razumijevanja ni jedne književne pojave, a s druge strane mit kao jednostavni oblik pripovijedanja, kojim se objašnjava neko životno važno pitanje, čini element koji upotrebljava umjetnička proza u gotovo svim svojim vidovima.

L e g e n d a (od latinskog *legenda,* ono što se ima pročitati, štivo; odatle naši stari nazivi za legendu: »čtenija«, »čtenja« ili »štenja«) srodna je mitu, a svoj najčistiji izraz nalazi u opisu života nekog čovjeka čiji životni stav i ponašanje čine uzorak jednog tipa ponašanja, odnosno jednog stava prema životu i svijetu. Tako su legende u najužem smislu riječi opisi života kršćanskih svetaca. Otuda i njihovo ime koje izvorno označuje ono što se čitalo u crkvi prilikom bogoslužja. U nešto širem smislu o legendama se govori i kada se misli na sve književne vrste u kojima je zahvaćen opis ponašanja nekih pojedinaca koji služe kao uzor za određeni način života. Tako su glasovite legende ne samo one koje obrađuju živote svetaca (legende o Franji Asiškom, o pojedinim apostolima, o kršćanskim mučenicima npr.) nego i one koje preuzimaju iskustvo iz nekršćanskih mitologija (legende o Budi ili o grčkim herojima npr.), te one koje na poseban način obrađuju povijesne likove (legende o Aleksandru Velikom ili o Karlu Velikom npr.) ili pak tipove čija se sudbina uzima kao poseban primjer izuzetnog



ljudskog karaktera i izuzetnog životnog iskustva (legende o Faustu, o don Juanu, o Tristanu i Izoldi npr.).

B a j k a (od glagola »bajati«, što znači: vračati, čarati; prema istoznačnom glagolu »gatati« postoji i, danas zastarjeli, naziv »gatka«) osobita je književna vrsta u kojoj se čudesno i nadnaravno prepleće sa zbiljskim na takav način da između prirodnog i natprirodnog, stvarnog i izmišljenog, mogućeg i nemogućeg, nema pravih suprotnosti. Sklonošću prema formulaičnom načinu izražavanja te prema ponavljanjima i varijacijama istih motiva, bajka se u mnogo čemu približava poeziji, a niz njenih ostalih stilskih osobina, kao što su odsutnost psihološke karakterizacije, ustaljeni tipovi ponašanja i ustaljeni likovi, svojstvo čudesnog da nikog ne začuđuje i plaši, polarnost dobra i zla, te neskrivena moć mašte i želje nad stvarnošću npr., čini je strogo određenom književnom vrstom, tj. književnom vrstom s relativno strogo utvrdivim konvencijama izražavanja.

Čvrste konvencije vrste omogućuju da se na temelju izvorne, narodne bajke razvila i umjetnička bajka, koju se mnogi autori (Ch. Andersen, O. Wilde; u nas I. Brlić-Mažuranić npr.) razvili u složene oblike umjetničke proze.

S a g a (naziv u nordijskim jezicima označuje naprosto nešto rečeno odnosno ispričano; u nas se upotrebljavaju i nazivi »kaza« i »predaja«) svojevrsni je oblik skandinavske priče o nekom događaju, napose iz porodičnog života. U sagi se iznosi neki događaj sačuvan usmenom predajom, odnosno priča se najčešće cjelokupna sudbina porodice koja služi kao primjer porodičnog života u sklopu života naroda. Saga ima više vrsta, npr. sage o starim vremenima, sage o kraljevima, Islandske sage. Različite su duljine i različita odnosa prema povijesnoj istini, ali redovno dosta osobitog zajedničkog stila, određenog prije svega kronološkim kazivanjem događaja. Namjere da se slijedi takav stil i odnos sage prema prošlosti mogu se zapaziti i u nekim suvremenijim djelima (npr. J. Galsworthy: *Saga o Forsyteima*).

V i c (riječ je preuzeta iz njemačkog *Witz;* upotrebljavaju se i nazivi »šala« i »dosjetka«, ali oni obično imaju i nešto šire značenje) kratka je jezična tvorevina koja služi izazivanju komičnog dojma, sažeto zacrtavši neke situacije, događaje ili karaktere, i otkrivši u jezičnom izrazu sâmom ili u osobinama izraženog, suprotnosti i protuslovlja koja izazivaju smijeh. Struktura je viceva često veoma složena. U njima se

u najvećoj mjeri iskorištavaju dvosmislenost pojedinih riječi i životna protuslovlja kojima obiluje svagdašnjica, a neposredni kontekst često ima u njihovom razumijevanju odlučujuću ulogu.

Z a g o n e t k a je poseban oblik postavljanja pitanja na takav način da se neposredno navode skrivene, neobične, ili s posebnog aspekta viđene osobine nekog predmeta, osobe ili pojave, pri čemu se očekuje brz, jasan i nedvosmislen odgovor koji donosi neku vrstu razrješenja. Struktura je zagonetke vezana s namjernim skrivanjem pravog odgovora, a njeno je porijeklo u mitskom ispitivanju pripadnosti pojedinih članova nekog kolektiva određenim dobnim ili staleškim grupama. Za razumijevanje zagonetki potrebno je poznavati kontekst u kojem se one postavljaju.

P o s l o v i c a u obliku tvrdnje ili upute sažeto izražava neke, obično na prvi pogled skrivene, osobitosti ili zakonitosti životnih pojava, ljudskih ili prirodnih zakona, ili pak načina ponašanja. Poslovice imaju najčešće poetsku strukturu u smislu jezične organizacije, koja se služi svim elementima jezičnog izražavanja, npr. ritam, rima i sl. (usp. naš primjer analize poslovice u glavi o analizi književnog djela), ali po nekim svojim osobinama, kao što su utvrđivanje razumskih veza i odnosa među stvarnim pojavama, mogu se ubrojiti i u prozu. Prema nekim osobinama, vezanim za pojedinačnu strukturu ili za vrijeme kada su nastale, poslovice se nazivaju i **aforizmi**, **sentencije**, **maksime**, **gnome** ili **krilatice**. Pri tom neki teoretičari prave određene razlike među tim nazivima, a drugi ih smatraju različitim imenima za istu književnu vrstu.

## NOVELA

Shvatimo li novelu i roman kao malu i veliku proznu vrstu, teško je razlikovati novelu od nekih jednostavnih oblika, svrstati neke prijelazne književne vrste koje po veličini stoje između novele i romana, te jednoznačno odrediti roman koji se pojavljuje u nizu raznolikih vrsta i tipova. Ipak, za književnoteorijsko razmatranje prikladno je nazive »roman« i »novela« upotrebljavati upravo u tom širokom smislu, jer to omogućuje da se najlakše uoče i analiziraju osnovne razlike u njihovoj strukturi. Pri tom, naravno, ne biva isključeno dalje razvrstavanje na pojedine vrste novela i vrste romana. A što se pak terminologije tiče, za oznaku manje prozne vrste u nas se, pored naziva



»novela«, upotrebljavaju i nazivi »pripovijetka«, »pripovijest«, »priča« i u novije vrijeme – zbog prijevoda engleskog naziva *short story* – veoma često i »kratka priča«. Ti se nazivi ne mogu točno odrediti, ali se rijetko upotrebljavaju kao sinonimi. Najčešće »pripovijetka«, a ponekad i »pripovijest«, označuje srednju po veličini proznu vrstu, neku vrstu koja bi po dužini bila između romana i novele, a »kratka priča« može biti shvaćena i kao vrsta kraća od novele. Postoje različiti pokušaji da se neki od tih naziva primijene samo na neke, strogo uže književne vrste, da označuju, dakle, nešto u smislu vrsta (ili podvrsta) novele, ali u tom pogledu nema među teoretičarima veće suglasnosti, pa se u analizi kratke prozne vrste moramo zadržati samo na općem nazivu »novela«.

N o v e l a (naziv stvoren vjerojatno prema latinskom *novellus,* nov), za razliku od jednostavnih oblika, kao izgrađen književni oblik afirmira se u renesansi, iako se u njenom temelju zacijelo mogu uočiti određene oznake usmenog pripovijedanja. Izbor je teme u noveli slobodan. Širokim područjem ljudskih sudbina, karaktera, događaja, doživljaja pojedinih osoba i zapažanja o životnim pojavama koristi se ona kao građom koju, međutim, zbog kratkoće u izlaganju, mora obraditi na osobit način. Koncentracija pažnje, sažetost i zanimljivost ispripovijedanog mora biti u noveli u prvom planu kako bi se uspio ostvariti dojam jedinstvene cjelovitosti. Zbog toga novela redovno počinje sažetim iznošenjem osobina lika ili događaja koji će se obrađivati na takav način da to u čitatelja izaziva neko očekivanje. Tako npr. novela Gottfrieda Benna *Mozak* počinje na taj način što se u nekoliko poteza ocrtava uvodna situacija i naznačuju one osobine glavnog junaka koje su važne za opisane događaje:

»Rönne, mladi liječnik koji je mnogo secirao, vozio se Južnom Njemačkom prema Sjeveru. Posljednje mjesece proveo je besposlen; ranije je bio dvije godine namješten u patološkom institutu. To znači da je oko dvije tisuće leševa neposredno prošlo kroz njegove ruke, i to ga je na čudan, neobjašnjiv način iscrpilo.«

Prijevod B. Popovića.

S obzirom na potrebu da se kratko i sažeto pripovijedanje na neki način »zatvori«, kako bi se postigao dojam cjelovitosti i kako bi se ispunilo očekivanje čitatelja, odnosno postigao dojam da je upravo dovoljno ono što je rečeno, i da je rečeno upravo toliko koliko je

potrebno reći, novela obično završava s **poentom,** tj. s naglim isticanjem nečega što je osobito važno za ono što novela obrađuje. Takva se poenta postiže naglim uvođenjem neočekivanog događaja, obrata u radnji, ili pak određenim stilskim efektima. Tako spomenuta Bennova novela završava riječima mladog liječnika, koji gubi razum, opsjednut suprotnošću između mozgovne tvari – koju je tako često držao u rukama prilikom seciranja – i tajne života i mišljenja koja je u toj tvari sadržana. Te su riječi, svojom određenom nesuvislošću i poetskim zamahom, u jakoj suprotnosti prema mirnom, opisnom i prozaičnom tonu početka novele:

»Što je dakle s mozgom? Ja sam uvijek htio uzletjeti kao neka ptica iz klanca! Da jednom i sada opet, živim vani u jasnoći i sjaju kristala. Pa molim, vi mi sad oslobodite put – ja ću opet poletjeti, – bio sam tako umoran, – na krilima ide ovaj hod, – s mojim plavim mačem do sada, – u podnevni ponor svjetla, – u razvalinama Juga, – u rasprsnuće čela, – spirale iza slijepog oka!«

Novela je od renesanse do danas prošla razvoj u skladu s razvojem cjelokupne književnosti. Boccacciova zbirka *Dekameron* (1348–53) bila je i ostala uzor za jedan tip novele koja zanimljiv događaj, ili usmenom predajom već oblikovanu građu, virtuozno obrađuje u sažetoj i stilski dotjeranom obliku. Romantizam nastoji novelu povezati s bajkom, a realistički orijentirani novelisti, npr. Guy de Maupassant, teže da iz detalja svakodnevice izvuku što jači dojam. Psihološku produbljenost i inzistiranje na osobitoj atmosferi razvija u noveli osobito A. P. Čehov, a moderni novelisti vole osobite stilske efekte i upotrebu raznolikih i često sasvim osobitih tehnika pripovijedanja.

U hrvatskoj književnosti novela najprije nastoji privući pažnju čitatelja iznošenjem neobičnih događaja iz nacionalne prošlosti. Kao izgrađen i umjetnički vrijedan književni oblik posebno je njeguju mnogi pripovjedači epohe realizma (Đalski, Kozarac). Noveli također izuzetnu pažnju poklanjaju neki autori epohe hrvatske moderne (Matoš, Šimunović), kao i niz suvremenih pisaca (Krleža, Marinković, Kaleb, Božić, Šoljan).

Mnoge se novele povezuju u cikluse, i to najčešće na taj način što jedna okvirna novela objašnjava povezanost ostalih (tako u zbirci novela i bajki *Tisuću i jedna noć* novela o Šeherezadi, koja pričanjem odlaže izvršenje smrtne presude, služi kao onaj okvir u koji ulaze sve



ostale novele), ili pak tako što uzajamnu vezu pojedinih novela čini jedan lik ili isti pripovjedač koji se pojavljuje u svim novelama (npr. novele o dogodovštinama Petrice Kerempuha). Na temelju takvih primjera stvoren je pojam **uokvirene novele**, odnosno **uokvirene pripovijesti**, kojim se označava obuhvaćanje nekog niza ili grupe novela jednom ili više okvirnih novela. Takav postupak neki teoretičari smatraju jednim od izvornih postupaka u kompoziciji umjetničke proze. Kada se, opet, novele čvršće vezuju međusobno (npr. tako što se u njima postupno zahvaća i obrađuje cjelovita sudbina nekog karaktera), ciklus novela prelazi u roman. To je potaklo neke teoretičare književnosti na zaključak da roman nastaje povezivanjem novela. Taj je zaključak, međutim, opravdan samo utoliko ukoliko se u mnogim slučajevima zaista može pokazati kako povezivanjem novela nastaje novi književni oblik, roman. Povijesni nastanak romana i njegova posebna umjetnička struktura ipak se ne mogu izvesti iz novela; novela i roman nastali su usporedo i njihova je ovisnost obostrana. Ako se mnogi romani mogu lakše shvatiti imamo li u vidu povezivanja novela, i razvoj novele u mnogo čemu je uvjetovan razvojem romana, te najpopularnije i nesumnjivo najutjecajnije književne vrste našeg vremena.

## ROMAN

Ime »roman« označavalo je prvotno svaki spis pisan na romanskom jeziku (u smislu pučkog jezika, za razliku od latinskog). Porijeklo romana nije dovoljno objašnjeno. Neki ga teoretičari izvode iz helenističkih proznih književnih djela koja obrađivahu ljubavnu problematiku, neki iz srednjovjekovnog tzv. **viteškog romana** (u kojem su se opisivali doživljaji vitezova) i iz **pikarskog romana** (u kojem se opisivahu doživljaji *picara,* posebnog lika probisvijeta i ugursuza), dok neki ukazuju na vezu između romana i filozofije, te već Platonovu priču o Atlantidi smatraju prvim romanom u europskoj književnosti. Bez obzira na ta neslaganja, koja su rezultat različitog shvaćanja romana kao književne vrste, prevladava mišljenje da je roman u pravom smislu riječi tvorevina novog vijeka i da se u njemu javlja nov odnos prema životu i svijetu, takav odnos kakav se u povijesti ljudskog duha pojavljuje s renesansom.

Usporedimo li roman s epom, takav novovjekovni karakter romana postaje mnogo jasniji. Prema formulaičnosti stihovana izraza, tradicionalizmu u obradi i u shvaćanju likova te općem interesu za pojave života koje su od općenarodnog značenja i povijesne vrijednosti, roman je slobodniji u izrazu i kompoziciji, sklon kritičkom odnosu prema tradiciji i okrenut prema pojedincu i njegovoj osobnoj sudbini. Takva usporedba navodi njemačkog teoretičara Wolfganga Kaysera do tvrdnje da je roman »priča o privatnom čovjeku u privatnom tonu«, dok se ep određuje odnosom prema javnosti.

Osobitost romana, međutim, ne smijemo promatrati samo u odnosu prema epu nego u odnosu prema cjelokupnoj književnoj tradiciji u kojoj se roman pojavljuje kao nosilac novih umjetničkih sredstava oblikovanja i novih shvaćanja čovjeka i svijeta. Tako prvi roman izuzetne vrijednosti u europskoj književnosti, Cervantesov *Don Quijote* (1605–1615), već uvelike otkriva sve one odlike koje će roman, doduše u raznim pravcima razvijati i njegovati sve do naših dana. U *Don Quijoteu,* naime, junak nije jednoznačno određen heroj nego protuslovan i psihološki složen karakter, prikazan u svom razvoju i u svom sukobu sa svijetom. Tragična je veličina junaka tako u nesporazumu (don Quijote misli da živi u drugom vremenu nego što stvarno živi), a cjelina romana zahvaća široki totalitet društvenog života, prikazan bez mitske pozadine koja bi neumitno uvjetovala ljudske sudbine. Don Quijote je ujedno osamljeni pojedinac, pojedinac koji je smiješan i uzvišen istodobno, a njegove osobine dolaze do izražaja prije svega u suprotnostima prema drugim karakterima, osobito prema njegovu pratiocu Sanchu Panzi, što omogućuje produbljenu psihološku analizu. Fabula je pri tome neraskidivo vezana s karakterizacijom, a čitavo djelo postiže izuzetan uspjeh kod svih slojeva publike zbog mogućnosti razumijevanja i tumačenja na više razina, takvih razina od kojih svaka zadovoljava jedan tip zainteresiranosti (komične zgode Viteza tužna lika smiješne su i zanimljive sâme po sebi jer izazivaju želju da se vidi što je dalje bilo, Vitez i njegov perjanik ujedno su simboli različitih ljudskih tipova i različitih staleža, don Quijote utjelovljuje sukob idela sa zbiljom itd.).

Široke mogućnosti koje u sebi nosi proza kao način izražavanja, sloboda u kompoziciji i mogućnost uvođenja neknjiževne građe, te kritički odnos prema tradiciji, doveli su do toga da se roman razvija nakon *Don Quijotea* u raznim pravcima, osvajajući simpatije publike



i opće priznanje u svijetu književnosti na različite načine, ali izvan svake sumnje izuzetno uspješno. Povijest romana zbog toga je teško zacrtati u neprekidnoj crti, ali se neki romani kao međaši u razvoju romana ne mogu mimoići. Tako *Robinzon* (1719) Daniela Defoea stvara čitavu jednu tradiciju posebnih pustolovnih romana, Sterneov *Tristram Shandy* (1760–67) otvara nove virtuozne mogućnosti u složenom komponiranju koje namjerno zavarava čitatelja, Goetheov *Wilhelm Meister* (1821, 1829) uzorak je tzv. odgojnoobrazovnog romana, romani Honoréa de Balzaca, skupljeni u ciklus pod nazivom *Ljudska komedija* (1829–42), pothvat su bez premca u pokušaju da se ostvari najširа moguća slika društvenog života, a realistički romani, kao Flaubertova *Gospođa Bovary* (1857), Tolstojev *Rat i mir* (1864–69) i *Braća Karamazovi* (1870–80) Dostojevskog npr., još su uvijek primjeri najvećih dostignuća u području tzv. realističkog romana.

Određen raskid s tradicijom realističkog romana u razvoju romansijerske umjetnosti čine romani Franza Kafke (*Proces,* 1914–15, objavljen 1925, *Dvorac,* 1922, objavljen 1926), ciklus Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–28) i *Uliks* (1922) Jamesa Joycea. Ta reprezentativna djela moderne proze ruše mnoge ustaljene konvencije oblikovanja velike prozne vrste i otvaraju nove načine umjetničkog proznog izražavanja, prikladne da se ostvare snažne umjetničke »slike« suvremene u mnogo čemu dezorijentirane civilizacije. Roman otada na nove načine pokušava obuhvatiti i izraziti svu složenost suvremenog društvenog života, sukobe pojedinca i društva, psihičke krize karaktera uvjetovane naglim promjenama u načinu društvenog života i novu filozofsku problematiku otvorenu prodorom moderne znanosti u sve sfere ljudske djelatnosti. Elementi Kafkina »iznenađenja koje nikog ne iznenađuje«, Joyceove »struje svijesti« i Proustova »izbrušenog stila kojim se oživljava vlastita prošlost« isprepleću se u modernim romanima s elementima tradicionalne naracije i s elementima znanstvenog odnosno filozofskog izražavanja, najčešće u nerazlučivu spletu organiziranom isključivo individualnom stvaralačkom moći pojedinih autora. Neki od njih ipak uglavnom nastoje oblikovati roman kao neprekinuti niz asocijacija jedne ili nekoliko osoba (V. Woolf: *Gospođa Dalloway,* 1925, W. Faulkner: *Krik i bijes,* 1929, H. Broch: *Vergilijeva smrt,* 1945). Drugi, opet, teže slobodnijem dubokom prožimanju tradicionalne romansijerske tehnike sa znanstvenom ili filozofskom problematikom (J.-P. Sartre: *Mučnina,* 1938,

Th. Mann: *Doktor Faustus,* 1947), dok neki ostaju više vjerni tradiciji realističkog romana, usvajajući ipak neka sredstva i teme moderne proze (M. Šolohov: *Tihi Don,* 1928–40, B. Pasternak: *Doktor Živago,* 1957), ili pak kombiniraju elemente realističke proze, fantastike i posebne vrste alegorije koja se ne može jednoznačno odrediti (G. Grass: *Limeni bubanj,* 1959, M. Bulgakov: *Majstor i Margarita,* 1966–67, napisan tridesetih godina).

S obzirom na iznimnu popularnost i vrijednost romana u razvoju svih europskih književnosti, prirodno je da roman ima veliku ulogu i u hrvatskoj književnosti. Izgrađen umjetnički oblik postiže on već u devetnaestom stoljeću, a njeguju ga posebno August Šenoa i Ante Kovačić. U dvadesetom stoljeću on zauzima izuzetno mjesto u opusu mnogih autora, kao Miroslava Krleže, Mirka Božića, Ranka Marinkovića, Ivana Aralice, Pavla Pavličića i mnogih drugih.

Raznovrsnost romana dovodi mnoge teoretičare do zaključka kako se roman zapravo uopće ne može odrediti kao posebna književna vrsta. U takvom zaključku ima ponešto istine, premda ne treba zaboraviti kako roman i pored sve raznolikosti, i pored razvoja u mnogim pravcima, ipak ima u nekoj mjeri jedinstvenu sudbinu kao velika vrsta umjetničke proze. Teškoće pak u utvrđivanju onih konvencija u književnom izražavanju koje zapravo određuju pojedine književne vrste na području romana jednostavno se mogu svladati ako prihvatimo da se brojne podvrste romana pojavljuju zapravo kao književne vrste, te da analiza takvih vrsta romana može izbjeći onu neodređenost u koju lako zapada teorija književnosti kada govori općenito o romanu.

## VRSTE I TIPOVI ROMANA

Nijedna klasifikacija romana ne zadovoljava sasvim potrebu da se pojedine vrste ili tipovi romana opišu i objasne kao književne vrste sa strogo određenim bitnim osobinama. Razlog je tome kako spominjana otvorenost romana tako i teškoće svakog pokušaja da se utvrdi samo jedno jedino načelo prema kojem bi bilo moguće razvrstati uglavnom sve postojeće romane i odrediti njihove bitne osobine. Zato teorija književnosti na današnjem stupnju razvoja mora priznati da postoji više mogućih načina klasifikacije romana i da svaki od njih zahvaća samo neke tipove ili neke vrste te tako pokriva tek dio područja romana.



Ipak, o potrebi i korisnosti klasifikacije romana nema nikakve sumnje. Ona s jedne strane omogućuje lakše razumijevanje cjelokupnog sustava umjetničke proze, sustava u kojem se pojedine vrste romana javljaju kao relativno čvrsto određene zasebne književne vrste, a s druge strane olakšava načelnu analizu romana kao velike prozne vrste, takve vrste koja svoj konkretni oblik dobiva u nizu pojedinačnih ostvarenja, unutar kojih prirodno postoje velike međusobne sličnosti kao i znatne razlike.

Najstarija i najpoznatija klasifikacija romana je tematska klasifikacija. Prema toj klasifikaciji kao vrste romana najčešće se spominju **društveni**, **porodični**, **psihološki**, **povijesni**, **pustolovni**, **ljubavni**, **viteški**, **pikarski** i **kriminalistički** roman. Takva je klasifikacija neodređena: ona se s jedne strane može proširivati unedogled (zašto da ne dodamo psihijatrijski, bolnički, životinjski i sl.), a s druge strane brojni romani istim pravom mogu pripadati u više skupina (npr. *Braća Karamazovi* mogu se svrstati u društveni, porodični, psihološki, filozofski i kriminalistički roman). Ipak, i tematska klasifikacija može u pojedinim slučajevima biti korisna, posebno onda kada se oko izbora teme stvara i niz konvencionalnih postupaka u njenom oblikovanju, pa temom određen naziv za vrstu romana dobiva i šire oblikovno značenje (takav je slučaj npr. s kriminalističkim romanom).

Drugi je način klasifikacije romana vezan sa stavom autora i općim tonom romana. U tom smislu najčešće se govori o **sentimentalnom**, **humorističkom**, **satiričkom**, **didaktičkom** i **tendencioznom** romanu. Premda to razvrstavanje zacijelo ima smisla unutar nekih pojedinačnih analiza, lako je uočiti da navedene kategorije ne pripadaju upravo romanu nego se mogu primijeniti na sva književna djela, te takva klasifikacija nije klasifikacija romana nego način klasifikacije književnosti u cjelini.

Za razliku od takvih pokušaja razvrstavanja postojećih romana, različite tipologije romana pokušavaju utvrditi neke temeljne tipove koji se mogu razabrati u načinu komponiranja ili nekim drugim elementima strukture romana. Tako Wolfgang Kayser predlaže tipologiju romana prema vladajućim čimbenicima integracije svih elemenata pojedinog romana. On drži da svaki roman, kao i svako epsko djelo, govori o nekom zbivanju koje se događa na nekom prostoru i u kojem sudjeluju određeni likovi. Tako razlikuje **roman zbivanja** u kojem opisano zbivanje ujedinjuje sve ono što roman obrađuje (većina kriminalističkih i pustolovnih romana npr.), zatim

**roman lika** u kojem jedan ili nekoliko uzajamno povezanih likova dominira strukturom romana, ostvarujući jedinstvo svih ostalih elemenata u romanu (npr. *Don Quijote, Gospođa Bovary, Povratak Filipa Latinovicza*) te **roman prostora** u kojem neki imaginarni ili stvarni prostor čini bitnu vezu između svega onog što roman opisuje (Andrićeva *Na Drini ćuprija,* Zolin *Trbuh Pariza*).

Ruski formalisti pokušali su opet razvrstati romane prema načinima izgradnje sižea, smatrajući da postoje tri temeljna tipa na koja se novele kao dijelovi romana povezuju: **lančani** ili **stupnjeviti roman, prstenasti roman** i **paralelni roman**. U prvom tipu roman se izgrađuje na taj način što se novele kao dijelovi romana nadovezuju jedna na drugu, s time što je završetak svake novele ujedno početak iduće. Povezivanje se postiže različitim stilskim sredstvima, kao što su npr. odlaganje stvarnog završetka, prividni ili lažni završetak i sl. (takvi su najčešće pustolovni romani). U prstenastom tipu jedna okvirna novela obuhvaća sve ostale poput prstena na taj način što neki događaj (npr. oklada u romanu Jules Vernea *Put oko Zemlje u 80 dana*) omogućuje onaj okvir unutar kojeg se zatim priča čitav roman. Paralelni roman građen je tako što se nekoliko fabularnih nizova razvija usporedo (npr. ljubav Levina i Kiti te Ane i Vronskog u Tolstojevoj *Ani Karenjinoj*).

Postoje i mnogi drugi pokušaji da se romani klasificiraju s obzirom na odnos pripovjedača prema priči. Tako npr. austrijski teoretičar Franz Stanzel razlikuje tri tipa: **autorski roman** u kojem je pripovjedač najbliži autoru i priča priču sa stajališta koje je u neku ruku na pragu romana; zatim **»ja-roman«** u kojem je jedan od likova pripovjedač, te **personalni roman** u kojem kao pripovjedači nastupaju isključivo pojedini likovi u romanu. Za primjer prvog tipa možemo navesti Stendhalov roman *Crveno i crno*, za drugi tip *Demone* Dostojevskog, a za treći tip Faulknerov *Krik i bijes.*

Kada je riječ o takvim tipologijama romana, ne smije se, naravno, misliti da tipove romana treba tako shvatiti kao da se većina napisanih romana mora bezuvjetno svrstati upravo u ovaj ili onaj tip. Ne samo da postoje brojni mješoviti tipovi, ne samo da postoje brojna djela koja zapravo izravno ne pripadaju nijednom tipu, nego i sama vrijednost tipologije nije u tome da se isključivo i bez ostatka razvrstaju postojeća djela. Vrijednost je tipologije romana u tome što ona omogućuje shvaćanje nekih temeljnih načela prema kojima se oblikuju romani, a tek se određeni tipovi, npr. roman lika, mogu shvatiti i kao zasebne



vrste romana. Najvažnije je pri tome sljedeće: tipologija romana treba olakšati analizu pojedinih romana, jer na temelju poznavanja tipova romana možemo lakše utvrditi konvencije unutar kojih se ostvaruje svaki roman i odnos koji prema tim konvencijama zauzima svako pojedino djelo. Načela integracije, načini izgradnje sižea i gledišta pripovjedača tako mogu u mnogo čemu pomoći i u analizi pojedinih romana.

Osim navedenih mogućnosti klasifikacije valja spomenuti da se u studiju romana, osobito u studiju povijesnog razvoja romana, upotrebljavaju nazivi za neke vrste ili tipove romana koji su uglavnom nastali na osnovi karakterizacije romana prema pojedinim epohama književnosti. Tako se **realistički roman** može suprotstaviti **modernom romanu**, jer se u romanu epohe realizma razvio niz konvencija prikazivanja koje realistički roman upotrebljava do te mjere da ga se može shvatiti kao poseban tip ili vrsta romana. Realistički roman, naime, karakterizira čvrsta fabula, psihološka analiza karaktera, nastojanje da se slijedi prirodni tijek zbivanja i da se karakteri i njihovi postupci tumače prije svega uzročno-posljedičnim odnosima između stvari i pojava, te relativna pouzdanost pripovjedača. Moderni se roman može shvatiti kao svjesno i namjerno odustajanje od onih konvencija koje karakteriziraju realistički roman. Na sličan način govori se o već spomenutom **romanu struje svijesti** kao o posebnom tipu romana te o **romanu-eseju**, tj. takvom romanu u koji izravno ulazi znanstvena problematika, ili koji se komponira prema načelima logičkog razvijanja pojedinih misli. Struktura tog romana, međutim, biva jasnija tek ako imamo na umu i suprotnosti između književno-umjetničke i znanstvene proze, te prijelazne oblike koji također omogućuju uvid u jednu moguću klasifikaciju umjetničke proze.

## KNJIŽEVNO-ZNANSTVENE VRSTE I PUBLICISTIKA

Odnos umjetničke proze prema znanstvenoj prozi važan je za teoriju književnosti kako zbog porijekla umjetničke proze u proznim oblicima književnog izražavanja onog vremena koje još nije poznavalo znanosti u današnjem smislu riječi, tako i zbog suvremenog prodora znanosti i znanstvenog načina izražavanja u sve oblasti ljudskog života i sve

načine izražavanja. Osim toga, strogu granicu između znanstvenih djela i djela umjetničke proze zapravo je nemoguće povući. Brojna znanstvena djela mogu se čitati i kao umjetnička djela i obrnuto, jer samo u određenom broju slučajeva, i tek u nekim književnim epohama, možemo utvrditi nesumnjive karakteristike znanstvenog ili nesumnjive karakteristike umjetničkog načina izražavanja. Druge epohe, kao što je npr. naša, velikim dijelom teže izrazu koji ujedinjuje, ili bar pokušava ujediniti, znanost i književnost, odnosno neke vidove znanosti i neke književne vrste. Tako sustav suvremenih proznih vrsta ne možemo ni zamisliti ako osim jednostavnih oblika, te romana i novele, ne uzmemo u obzir i one prozne vrste koje se konstituiraju u nekoj vrsti prijelaza prema znanstvenim djelima, i to prije svega prema djelima koja pripadaju filozofiji, psihologiji, povijesti, etnografiji i antropologiji, a u nekim slučajevima i drugim posebnim znanostima. Ti prijelazni književno-znanstveni oblici, odnosno vrste, to su važniji za analizu umjetničke proze što više imamo na umu osobitosti moderne proze u kojoj nerijetko dolazi do izravnog uvođenja znanstvene građe u roman i do pokušaja, s druge strane, da se književno-umjetničko iskustvo iskoristi i za filozofske i za znanstvene svrhe.

Od književno-znanstvenih vrsta danas je najvažniji e s e j (prema francuskom *essai,* pokušaj) ili o g l e d. Esej je, naime, takva književna vrsta u kojoj biva ujedinjena znanstvena namjera u obradi određenog životnog ili znanstvenog pitanja s težnjom da se ta obrada ostvari na umjetnički konkretan, živ, uvjerljiv i stilski dotjeran način, takav način u kojem dolaze do izražaja i sposobnosti pisca da ostvari umjetničke dojmove. Esej je kao poseban književni oblik odnosno kao književnu vrstu stvorio francuski filozof i književnik Michel de Montaigne (1533–1592), iako se porijeklo takvog načina pisanja može naći i kod nekih grčkih i rimskih autora. Za uspjeh te vrste već u renesansi ima naročitih zasluga također engleski filozof Francis Bacon (1561–1626). Esej se posebno njeguje u engleskoj književnosti osamnaestog stoljeća. U devetnaestom stoljeću on se sve više širi i postaje prikladna vrsta u kojoj se govori pretežno o književnim pitanjima, da bi u dvadesetom stoljeću postao omiljena književna vrsta u kojoj su se okušali mnogi književnici i filozofi našeg vremena. Tematsko područje eseja ostalo je veoma široko, ali se najpoznatiji suvremeni eseji ipak bave pitanjima analize pojedinih književnih i umjetničkih djela, te pitanjima analize određenih životnih pojava zapaženih upravo preko načina kako su te



pojave prikazane u umjetničkim djelima. Tako je esej danas najčešći oblik tzv. književnosti o književnosti, tj. književne kritike koja odnos prema književnom djelu i vrednovanje književnih djela, odnosno čitavih epoha književnosti, izgrađuje prije svega na analizi vlastitog doživljaja ili na određenim aspektima djela koji autora eseja posebno zanimaju.

Kada umjetnička obrada na neki način potpuno nadvlada znanstvene namjere, esej prelazi u roman, odnosno određeni tip nefabularnog romana, tzv. **roman-esej**. A kada znanstvena vrijednost prevlada nad umjetničkim oblikovanjem, javljaju se znanstveni prozni oblici kao što su **studija** ili **traktat**, oblici koji, doduše, ne pripadaju umjetničkoj prozi, ali ih valja u analizi proznih djela imati na umu s obzirom na spomenutu težnju našeg doba za jedinstvom umjetničkog i znanstvenog odnosno filozofskog izražavanja.

B i o g r a f i j a, opet, m e m o a r i odnosno u s p o m e n e, te d n e v n i k takve su književne vrste koje ujedinjuju povijesno-znanstveni interes s umjetničkim oblikovanjem. U njima može biti istaknuta potreba da se izraze i opišu kako društvena, politička, umjetnička ili znanstvena djelatnost pojedinaca, tako i njihova razmišljanja odnosno događaji u kojima sudjelovahu, uglavnom na načine koji variraju od težnje za umjetničkim dojmom do želje da se točnije razjasne određeni povijesni događaji.

Među takvim književno-znanstvenim vrstama od posebne je važnosti također p u t o p i s. Putopis može biti naprosto doprinos geografiji ili etnografiji, ali on predstavlja također osobitu književnu vrstu u kojoj je putovanje i opis proputovanih predjela ili zemalja povod za šire umjetničko oblikovanje zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu onom što putopisca zaokuplja tijekom putovanja. Nerijetko se tako putopis približava eseju ili pak romanu u kojem je fabula organizirana kao slijed događaja koji se zbivaju tijekom putovanja nekog lika ili skupine likova.

Te vrste, zajedno s esejom, uključuju se često i u pojam p u b l i c i s t i k e, kako je već objašnjeno u poglavlju o književnim rodovima, osobito ako su pisane na relativno jednostavan, lak i pristupačan način, s pretežnom namjenom da zabave i pouče široke slojeve čitatelja. U užem smislu, međutim, publicistikom se nazivaju književna djela kojih je postanak i razvoj vezan sa sve većom ulogom novina u javnom i kulturnom životu.

U okviru novinstva razviše se tako i pojedine književne vrste, od kojih su najvažnije feljton ili podlistak i reportaža. U feljtonu se na živ i popularan način obrađuju pitanja umjetnosti, znanosti i filozofije, te pitanja koja su trenutno od općeg društvenog značenja. U okviru novinskog feljtona razvio se i poseban tip zabavnog romana, **roman-feljton**, s uzbudljivom tematikom i osobitom kompozicijom podređenom izlaženju u nastavcima. Reportaža opet izvještava o nekom doživljaju, događaju, društvenoj djelatnosti ili prirodnoj pojavi na način koji se može u većoj ili manjoj mjeri približiti umjetničkom načinu izlaganja, jer pisac reportaže, reporter, izlaže i vlastiti pogled na predmet reportaže, koristeći se vlastitim dojmovima i životnim iskustvima.

Feljton i reportaža ujedinjuju, ili barem mogu u nekim slučajevima ujediniti, istinitost i vjerodostojnost zapisa o pojedinim ljudima i pojavama, osobito o aktualnim zbivanjima i ljudima za koje se javnost posebno zanima, s umjetničkim interesom da se iza prolaznosti pojava i kratkotrajnog efekta izvještavanja prodre do one srži pojava koja ih čini važnim za općeljudsko iskustvo života i svijeta. Njihova je važnost, osim toga, i u tome što neki tipovi moderne proze izričito teže tzv. reportažnom stilu, tj. stilu izvještavanja o nekom događaju na način kao da se želi jedino i isključivo točno i pouzdano izvijestiti o stvarnosti.



# 8. DRAMA

## DRAMA I KAZALIŠTE

Naziv d r a m a (prema grčkom *drâma,* radnja) upotrebljava se kako za oznaku velike skupine književnih djela odnosno književnog roda (»dramska književnost« ili »dramatika« za razliku od epike i lirike) tako i za oznaku jedne dramske vrste unutar dramske književnosti (drama se tada razlikuje od tragedije i komedije). Upotreba tog naziva uvelike ovisi o shvaćanju prirode književnih vrsta. Kako je već objašnjeno u poglavlju o klasifikaciji književnosti, pojmom drame mi ćemo se služiti u najširem smislu: zajedničkim imenom »drama« nazivamo književne tekstove osobite vrste, takve tekstove koji su izravno ili posredno namijenjeni izvedbi na pozornici.

Također je već napomenuto da odnos dramskog književnog djela i kazališne predstave ne treba shvatiti suviše kruto, tj. u smislu izravne i potpune ovisnosti teksta o predstavi i obrnuto, predstave o tekstu. Dramsko je književno djelo, doduše, uvijek u nekom odnosu prema izvedbi na pozornici, ali se njegova vrijednost, recimo prije svega, ne iscrpljuje u kazališnoj predstavi. Ono se može čitati ili slušati kao bilo koje književno djelo, kao ep, roman ili lirska pjesma npr. Mnoga

vrijedna dramska književna djela teško je, ili čak nemoguće, izvesti na pozornici zbog tzv. tehničkih razloga, tj. fizičkih zakonitosti koje mora poštivati izvedba, dok ih djelo može zanemariti. S druge strane, opet, mnogi tipovi kazališnih predstava ne moraju odlučno ovisiti o vrijednosti književnog teksta na temelju kojeg se izvodi predstava. Dramski tekstovi, naime, pripadaju jednoj umjetnosti, umjetnosti riječi odnosno književnosti, a kazalište odnosno teatar (prema grčkom *théatron,* gledalište) druga je vrsta umjetnosti, odnosno rezultat zajedničkog djelovanja nekoliko umjetnosti: književnosti, glume, likovnih umjetnosti, pantomime, plesa i glazbe. Složen odnos drame i kazališta zato je prvi problem s kojim se susreće kako teatrologija, znanost o kazalištu, tako i onaj dio teorije književnosti koji se bavi proučavanjem dramskih tekstova kao osobitih književnih vrsta.

U teoriji književnosti postoje, najopćenitije rečeno, dva suprotna stajališta u odnosu dramske književnosti i kazališta. Prema prvom dramatičnost je posebna kvaliteta nekih književnih tekstova. Nastaje kao književni izraz određenih životnih situacija u kojima se naglašeno pojavljuje sukob suprotstavljenih htijenja i mišljenja, izazivajući napetost koja raste i težnju da se sukob na bilo koji način razriješi. Dramska književna djela, prema tom mišljenju, čine takav tip književnih djela koji najbolje oblikuju dramatičnost života, a njihova prikladnost za izvođenje na pozornici tek je rezultat činjenice što kazališna predstava raspolaže sredstvima koja još više oživljuju i tako potenciraju dojam oblikovane dramatičnosti pojedinih životnih situacija. Dramatičnost se, međutim, prema takvim shvaćanjima, izrazito javlja i u romanima ili u novelama npr.: dramski tekstovi samo su mogućnost ili donekle tipičan način izražavanja dramatičnosti. Izvorna dramatičnost – smatra se u okviru takvih stavova – u neku ruku uvjetuje sceničnost, tj. prikladnost prikazivanja dramskih tekstova na sceni, a ne obrnuto.

Prema drugom stajalištu sve osobine dramskih tekstova rezultat su književnog stvaranja namijenjenog izvođenju na sceni. Dramatičnost kao posebna kvaliteta nekih tekstova proizlazi, prema tome, iz potreba scenskog izvođenja. Tehniku pisanja dramskih tekstova, smatra se tako, ne možemo odvojiti od zahtjeva koje postavljaju činjenice što dramski tekst izgovaraju glumci na nekako uređenoj pozornici. Dramska književnost, prema takvim mišljenjima, potpuno zavisi od izvedbe na pozornici, i jedino onaj oblik koji dramski pisac daje svom književnom djelu da bi se ono moglo izvesti na pozornici pravi je oblik koji



karakterizira dramu kao posebnu skupinu književnih djela. O dramatičnosti romana ili novela npr. može se govoriti tek u prenesenom smislu, naime u tom smislu što se određene književne konvencije, koje usvaja pisanje za scenu, u nekoj mjeri mogu koristiti i u djelima koja nisu namijenjena scenskom izvođenju.

Iako se na prvi pogled potpuno isključuju, oba ova stajališta mogu se u nekoj mjeri uzeti u obzir u teoriji književnosti, jer bitne njihove razlike proizlaze iz načina na koji se pristupa dramatici, odnosno iz razlika u pitanjima koja žele postaviti. Prvo od njih povezuje problematiku drame s filozofskim pitanjima o biti drame i teatra, s pitanjima koja se u najvećoj mjeri tiču zapravo estetike odnosno filozofije umjetnosti. Drugo pak razmatra dramu kao način književnog oblikovanja određenog broja po nečemu sličnih tekstova. Ono ostaje strogo u okvirima analize načina na koji se oblikuju pojedine književne vrste, a u tom je okviru sceničnost nesumnjivo ona osobina koja u najvećoj mjeri razlikuje dramske tekstove od tekstova drugih velikih skupina književnih djela.

Osim toga, bez obzira kako tumačili izvornu dramatičnost i odnos drame prema životu, uzajamna ovisnost dramskih tekstova i kazališnih predstava u najmanju je ruku tolika da bez njene analize ne možemo uopće govoriti o tome što se može shvatiti kao zajedništvo svih dramskih tekstova. Odnos dramske književnosti i kazališne umjetnosti tako ponovno upozorava da se književnost ni s tog stajališta ne može razmatrati isključivo unutar analize samih tekstova. Struktura dramskih djela može biti jasna tek ako se dovede u odnos s kazališnom predstavom, a to znači kako treba prije svega upozoriti na određene bitne elemente kazališne predstave.

## KAZALIŠNA PREDSTAVA

U najširem smislu riječi kazališna predstava je svaka radnja koju glumci izvode s određenom svrhom pred gledateljima. Prometna nesreća na cesti tako nije predstava, bez obzira na gledatelje koji često okružuju mjesto događaja. Ona, naime, nije izvedena sa svrhom da nešto predstavlja, niti je glumci izvode, jer glumci ne smiju biti izravni učesnici zbivanja, nego predstavljači odnosno tumači osoba koje nisu istovjetne s njihovim vlastitim osobama. Na sličan način kazališnu

predstavu možemo razlikovati i od obreda, mada se u obredu, prema mišljenjima mnogih teoretičara kazališta, nalaze izvori i temelji kazališne umjetnosti. U magijskim ili religioznim obredima, naime, izvođači nisu u pravom smislu riječi glumci odnosno predstavljači, nego su učesnici u zbivanju kojemu se pridaje poseban smisao (npr. djelovanje na prirodne pojave, očišćenje od grijeha i slično). O b r e d ili r i t u a l (prema latinskom *ritus,* obred) zato u pravom smislu riječi ne poznaje publiku, nego samo aktivne i pasivne učesnike. Kazališna predstava, međutim, zahtijeva g l u m c e odnosno predstavljače, neki p r o s t o r na kojem se izvodi igra, odnosno ono što se predstavlja, i p u b l i k u koja prati predstavu, sudjelujući tako u njenoj izvedbi na osobit način, na takav način koji nije ni neposredno sudjelovanje, niti pak potpuno pasivno, nezainteresirano promatranje.

Kazališna predstava ne mora se, dakle, nužno zasnivati na nekom književnom tekstu koji glumci govore i koji određuje pravac radnje, njene etape te broj i osobine uloga koje glumci predstavljaju. Glumci ne moraju uopće govoriti (npr. u baletu), a mogu u nekom okviru slobodno izvoditi radnje koje im se čine prikladnim, ili pak govoriti što im u okviru zadane opće teme padne na pamet (tzv. improvizacije). Mogu, nadalje, prikazivati vještine (npr. u cirkuskoj predstavi) ili pak mogu pokušati prema reakciji publike izvesti nešto što nastaje upravo u odnosu njih kao glumaca i pojedinaca iz publike. Ipak, za razmatranje odnosa dramskog djela i kazališne predstave u okviru teorije književnosti bitan je samo onaj tip kazališne predstave u kojem se predstava ostvaruje na temelju nekog književnog teksta, tj. u kojem neki tekst služi kao bitna osnovica za realizaciju predstave. A upravo takav tip predstave ujedno preteže do najnovijeg vremena u tradiciji kazališta europskoga kulturnog kruga.

Kako se, dakle, za teoriju književnosti važan tip kazališne predstave ostvaruje na temelju književnog teksta, za razumijevanje strukture dramske književnosti od odlučujućeg je značenja i sâm proces preobrazbe teksta u predstavu, odnosno okvirni načini i sredstva kazališne izvedbe dramskog književnog djela. U tom smislu od najveće je važnosti zadaća r e d a t e l j a odnosno r e ž i s e r a. Kako dramski tekst samo izravno navodi ono što glumci govore, i tek okvirno daje karakteristike likova i prostora na kojem se radnja zbiva, redatelj treba odlučiti kojim će glumcima dati pojedine uloge, na koji će se način zapravo prikazati radnja i kako će se na temelju napisanog teksta doista



ostvariti živi govor. Redatelj tako izgrađuje vlastitu zamisao ostvarenja dramskog djela na pozornici, oslanjajući se doduše, u većoj ili manjoj mjeri, na ono što je u samom tekstu sadržano, ali upotpunjujući ono što je u tekstu neposredno rečeno vlastitom vizijom načina kako se tekst pomoću glumaca i pomoću ostalih sredstava kazališne izvedbe može najbolje »predati« publici. Prirodno zato redatelj na određeni način i tumači dramsko djelo, te i između kazališnih predstava istog djela mogu, u skladu s redateljevom djelatnošću, nastati velike razlike.

G l u m a c također, kao i redatelj, ima vlastiti udio u ostvarenju teksta na pozornici. On, doduše, samo tumači lik u skladu s onim što od njega zahtijevaju s jedne strane sam tekst, a s druge strane redatelj, ali u pretvaranju napisanog teksta u živi govor, te u postupcima koji su potrebni da čitavu vlastitu osobu stavi u službu predstavljanja dramskog lika, njegovi vlastiti stvaralački napori ne mogu se zanemariti. Tumačeći vlastitu ulogu, glumac na određeni način uvijek tumači i čitavo djelo u kojem igra.

Određenu važnu ulogu u pretvaranju teksta u predstavu imaju, osim toga, i s c e n o g r a f i j a (od grčkog *skéné*, pozornica, i *gráphō,* crtam, slikam), tj. umijeće opremanja prostora u kojem se zbiva drama, zatim k o s t i m i, tj. odjeća u kojoj će glumci nastupati, r e k v i z i t i, tj. predmeti na sceni i oruđa kojima se glumci služe prilikom predstavljanja i r a s v j e t a, zajedno sa svim tehničkim sredstvima kojima se postižu iluzije npr. izmjena dana i noći, oluje, kiše, vjetra i sl.

Na kraju, treba posebno istaknuti p u b l i k u kao u mnogo čemu odlučujuće važan činilac kazališne predstave. U kazališnoj se, naime, predstavi ostvaruje poseban odnos između glumaca i publike, takav odnos koji jedini omogućuje da zamisli autora drame i redatelja postignu kvalitetu umjetnosti. Jedino kad publika razumijevajući prati sve elemente kazališne predstave, kada ona uspostavi takav kontakt s glumcima da može i najmanje nijanse njihove igre – pa tako i sve vrijednosti izgovorena i tako oživljena književnog teksta – shvatiti kao nosioce određenih umjetničkih poruka, kazališna predstava može u cijelosti ispuniti svoju ulogu kao nezamjenjiv način umjetničke komunikacije. Pri tome sasvim osobito kolektivno sudjelovanje svih pojedinaca koji čine publiku, njihovo emocionalno uzbuđenje i misaona sposobnost shvaćanja bez sumnje imaju i veliku važnost za razumijevanje dramskih književnih djela. Jedino je, naime, sudjelovanjem

publike objašnjivo čemu teže dramski tekstovi, tekstovi koji su i stvoreni da budu izvedeni na sceni, i jedino činilac kazališne publike pokazuje zašto neki dramski tekstovi naprosto ne mogu biti pravilno shvaćeni i ocijenjeni ako se ne pojave i u obliku kazališne predstave. Dramski tekst koji nije namijenjen izvedbi, tzv. drame za čitanje, tako se oblikom dramskog teksta služe ipak samo zbog razloga koji nisu presudni za pripadnost tih tekstova upravo dramskoj književnosti. Struktura tekstova dramske književnosti odgovara onom načinu »prenošenja« književnog teksta publici koje omogućuje tek kazališna predstava.

## STRUKTURA DRAMSKOG TEKSTA

Dramski se tekst sastoji od dijelova namijenjenih publici i dijelova namijenjenih samo redatelju odnosno glumcima. U tiskanim tekstovima ti se dijelovi razlikuju najčešće vrstom tiskarskog sloga. Npr.:

KRALJICA: Dođi amo, dragi Hamlete, sjedni do mene.
HAMLET: Ne, draga majko, ovdje je magnet koji me više privlači. (*Krene prema Ofeliji.*)
POLONIJE (*tiho kralju*): Oho! Čujete li? (*Oni šapuću i motre Hamleta.*)

W. Shakespeare: *Hamlet,*
prijevod M. Bogdanovića

Dijelovi koji su namijenjeni publici, kao što je vidljivo, sadrže ono što glumci govore (u našem primjeru označeni su običnim slogom). Dijelovi namijenjeni redatelju i glumcima sadrže nazive likova (Kraljica, Hamlet, Polonije), koji služe za oznaku onog tko izgovara tekst, i upute o tome što glumci trebaju raditi (npr. *Krene prema Ofeliji*) i kako trebaju govoriti (npr. *tiho kralju*). Ti dijelovi, koji su obično, kao i u našem primjeru, u zagradama, zovu se didaskalije (prema grčkom *didaskalia,* nauk, uputa glumcima).

Temeljno jedinstvo dramskog teksta zasniva se na jedinstvu i cjelovitosti onog što glumci govore; didaskalije imaju načelno sporednu ulogu. To znači da je autor drame prisiljen izraziti se preko onog što likovi govore. Opis i pripovijedanje u drami od sporedne su važnosti i javljaju se samo izuzetno. Fabula se u drami ne pripovijeda, nego se



njeno odvijanje postiže izmjenom dramskih situacija, tj. odnosa između likova u nekom trenutku, i njihovim govorom koji se odnosi na ono što je bilo, što će biti, ili što jest kako unutar tako i izvan prostora scene. S obzirom na to da je opis ličnosti i prostora gdje se zbiva radnja nepotreban, jer gledatelji vide glumce kao predstavljače i scenu kao tobožnji zbiljski prostor odigravanja, autor dramskog teksta može se koncentrirati na bitne fabularne i idejne elemente koje djelo sadrži. To opet omogućuje da drama bude relativno kratka, a kratkoću ujedno zahtijeva i praktična potreba njena izvođenja. U nekim slučajevima, međutim, događa se da autor potrebu da se izrazi isključivo preko govora likova, ili pak kratkoću, doživi kao ograničenje. Tada mogu nastati djela koja se služe i didaskalijama radi postizanja umjetničkog dojma, ali ona već pripadaju spomenutim dramama za čitanje.

Jedino na početku dramskog djela nalazi se dio teksta koji ne izgovaraju glumci, a koji ipak nije namijenjen samo redatelju i glumcima nego i publici. Taj dio naslovljen je obično »osobe«, odnosno »lica«. Početak dramskog teksta najčešće izgleda otprilike ovako:

Jean Racine: **FEDRA**

Tragedija u pet činova

Osobe:

TEZEJ, sin Egeja, atenskog kralja
FEDRA, Tezejeva žena, kći Mina i Pasifaje
HIPOLIT, sin Tezeja i Antiope, kraljice Amazonki
ARICIJA, odvjetak atenske kraljevske obitelji
TERAMEN, Hipolitov odgojitelj
ENONA, Fedrina dadilja i pouzdanica
ISMENA, Aricijina pouzdanica
PANOPA, žena iz Fedrine pratnje
STRAŽA

Događa se u peloponeskom gradu Trezeni.

Prijevod T. Prpića

Takav dio dramskog teksta predočuje se publici preko **kazališnog oglasa** odnosno **programa**, koji osim toga sadrži i imena glumaca koji igraju navedene osobe, ime redatelja i scenografa, a često i imena

drugih učesnika u pripremanju i izvedbi predstave (npr. kostimografa, šefa rasvjete i sl.). Ponekad sadrži i neka druga upozorenja o predstavi koja se smatraju važnim za veći posjet ili bolje razumijevanje djela.

Taj dio dramskog teksta nema samo propagandnu namjenu nego i važan strukturni dio samog dramskog djela. On, naime, ne samo da priprema publiku za ono što će vidjeti na predstavi, nego i uvodi u radnju te uvelike i omogućuje pravilno razumijevanje, jer upozorava na dramsku vrstu (npr. tragedija), na broj likova i na one njihove odnose koji su presudni za razumijevanje radnje (npr. sin, žena); zatim na njihovu stališku pripadnost ili zanimanje (npr. kraljica, straža), te na ostale njihove osobine koje autor smatra važnim, a također i na mjesto radnje. Sve to služi kao nužna priprema za razumijevanje daljeg teksta, odnosno njegove izvedbe, jer pruža oslonac za okvirno očekivanje onog što će djelo ostvariti, a bez tog očekivanja teško se može zamisliti ona vrsta komunikacije u kojoj dolazi do izražaja razumijevanje izrečenog i prikazanog tek na temelju cjelovita životnog iskustva.

Kako je, dakle, dramski tekst u načelu samo tekst koji izgovaraju glumci na pozornici (jasno je da didaskalije nisu od presudne važnosti i da se može zamisliti dramski tekst i bez didaskalija i bez naznaka likova koji govore), lako je razabrati na koji se način njegova struktura bitno razlikuje od strukture poetskih ili od strukture proznih djela. Izostaje prije svega pripovijedanje iz opće perspektive pripovjedača, a prirodno nisu potrebni opisi glumaca ni scena, jer je to vidljivo. Kako, prema tome, nužno izostaje i opis karaktera, odnosno analiza njihovih osobitosti sa stajališta objektivnijeg od stajališta pojedinih likova, dramske karaktere bitno određuje njihov vlastiti govor o sebi i, još u većoj mjeri, njihova akcija. S druge strane opet, način povezivanja motiva koji smo razmotrili u glavi o poeziji jedva da se ikako može protegnuti na čitavu dramu, jer tada ne bi bilo razloga da tekst izgovaraju različiti glumci, dok isto tako relativna duljina dramskih tekstova ne bi dopustila potpunu koncentraciju na sve elemente izraza koju zahtijeva lirska poezija. Zato dramski tekst samo u pojedinim manjim dijelovima, i u nekim izuzetnim slučajevima, može sadržavati i one elemente izraza koji karakteriziraju poeziju ili koji karakteriziraju pripovjednu prozu. U njemu se mogu tek izuzetno javiti i lirski elementi kao izraz razvijene subjektivnosti pojedinog karaktera, ponekad kraći opis kojim jedan lik prenosi svoje iskustvo drugome, ili, za istu svrhu, neko kraće pripovijedanje. U osnovi dramski tekst ipak presudno



povezuje određena radnja, takva radnja koja se sukcesivno prikazuje od početka do kraja i unutar koje govor pojedinih likova biva shvaćen kao element cjeline. Na određeni način tako odgovarajuća tematika drame ne može biti ni događaj što nosi sve one koji u njemu sudjeluju u pravcu koji oni ne mogu izmijeniti, ali ni osjećaj ili misao. Prava je tema drame uvijek neka radnja, tj. takvo zbivanje koje ima svoj izvor i pokretač u ljudskim mislima i osjećajima, ali takvim mislima i osjećajima koji nisu ostali u unutrašnjosti onog tko ih posjeduje, nego koji su se voljnim naporom pretvorili u djelatnost.

## DIJALOG I MONOLOG

Kako dramski tekst donosi zapravo niz situacija koje su izražene govorom glumaca i didaskalijama, od odlučujuće je važnosti za cjelovitost dramskog djela i motivacijski sustav, tj. opravdanje što se pojavljuju novi likovi i novi motivi te njihovo uzajamno povezivanje. Kako je fabula drame načelno akcija koja se razvija zbog volje karaktera, motivacijski sustav drame zasniva se, prije svega, na opravdavanju postupnog odvijanja radnje prema nekom cilju. O tome ovisi i kompozicija dramskog djela, a i karakteristični načini na koje se jezični izraz oblikuje da to pogoduje neminovnom razvoju radnje. Kako radnja u smislu bilo kakve radnje naprosto »uzete« iz stvarnosti ne bi bila nužno cjelovita, dramsko djelo razvija se, načelno rečeno, od nekog početka prema nekom završetku u smislu od z a p l e t a d o r a s p l e t a. U stilu pak dramsko djelo odlikuje n a p e t o s t koja proizlazi iz nekih suprotnosti, takvih suprotnosti koje postupno rastu da bi se nekako razriješile u očekivanom ili neočekivanom završetku. Suprotnosti u drami redovno su ili suprotnosti između misaonih stavova koje zastupaju pojedine istaknute osobe, kolektiv nasuprot osobama ili pak jedna te ista osoba u različitim trenucima svog života.

Najprikladnije je stilsko sredstvo za izražavanje suprotnosti između karaktera, odnosno suprotnosti misaonih stavova u drami d i j a l o g (prema grčkom *diálogos,* razgovor), u kojem dvije osobe neposredno izražavaju različita stajališta, opravdavajući vlastite a osporavajući tuđe misli ili osjećaje. Tako se, npr., u Sofoklovoj drami *Antigona* Kreont i Antigona spore o potrebi da se pokopa i time iskaže počast Anti-

goninom bratu, koji je poginuo u borbi protiv vlastita brata, i o načelima na kojima se zasniva Kreontova vladavina:

KREONT: Odvajat se od sviju, zar te nije stid?
ANTIGONA: Ni stid ni sram kad svoja poštuje se krv.
KREONT: A nije l' ista krv i onaj drugi brat?
ANTIGONA: Dakako, iste majke, istog oca sin.
KREONT: Tvoj bezbožni bi čin osudio on.
ANTIGONA: To ne vjerujem ja o bratu pokojnom.
KREONT: Ti poštujuć onog ovom gaziš čast.
ANTIGONA: Ko brat je pao on, a ne ko neki rob.
KREONT: No ovaj kao dušmanin, onaj kao štit.
ANTIGONA: A ipak isti zakon za sve traži Had.
KREONT: Zar jednako za zlog ko i za čestitog?
ANTIGONA: A znamo li što bozi misle o svem tom?
KREONT: I mrtvog dušmanina mrzim srcem svim.
ANTIGONA: A ja za ljubav samo na taj dođoh svijet.

Prijevod B. Klaića

Ovaj primjer ujedno pokazuje kako u dramskom dijalogu napetost redovno raste na taj način što se suprotnosti u stavovima ili u karakterima postupno produbljuju do stupnja u kojem više nema pomirenja, nego je nužan sukob, katastrofa ili razrješenje na nekoj drugoj razini radnje. Kada je suprotnost između Kreonta i Antigone dovedena do suprotnosti ljubavi i mržnje, jasno je da nema mogućnosti nekog pomirenja. Drama se dalje mora razvijati kao prikaz posljedica nerješivih protuslovlja, koja su to veća što je osnovni sukob obuhvatniji i važniji za životna načela svih ljudskih postupaka.

Pored dijaloga, u drami se upotrebljava i m o n o l o g (prema grčkom *mónos,* sâm, jedan, i *lógos,* riječ) u kojem jedan akter drame iznosi vlastito stajalište, raspoloženje, namjere i sl. Funkcija monologa često je slična funkciji dijaloga, jer on predstavlja neku vrstu razgovora sa samim sobom, te u njemu redovno dolaze do izražaja unutarnja kolebanja pojedinca ili njegov sukob s uobičajenim shvaćanjima, s društvenim navikama, ili pak s cjelokupnom duhovnom atmosferom koja ga okružuje. Ipak, monolog u većoj mjeri no dijalog omogućuje iznošenje općih idejnih stavova kojima osoba opravdava vlastite postupke, ili ne shvaća sama sebe tek u suprotnosti prema nečijem pojedinačnom



stavu u nečemu nego u suprotnosti prema shvaćanju života i svijeta u cjelini. Tako npr. glasoviti Hamletov monolog u Shakespeareovu djelu:

HAMLET: Bit ili ne bit – to je pitanje!
Je l' dičnije sve strelice i metke
Silovite sudbine u srcu
Podnositi il' zgrabit oružje,
Oduprijet se i moru jada kraj
Učinit? Umrijet – usnut, ništa više!
I usnuvši dokončat' srca bol
I prirodnih još tisuć' potresa,
Što baština su tijelu. To je kraj,
Da živo ga poželiš: umrijeti
I usnut! Usnut, pa i snivat možda!
Da, to je smetnja sva. Jer snovi što
U smrtnom tome snu nas mogu snaći,
Zemaljske kada muke stresemo,
Da – to je što nam ruku ustavlja,
I to je razlog što je nevolja
Dugovječna...

Prijevod M. Bogdanovića

Izmjenom dijaloga i monologa u drami se postiže raznolikost u govoru likova koji čini osnovno sredstvo izražavanja autora, a izmjenama u mjestu odigravanja radnje, ulascima i izlascima glumaca, te različitim načinima na koje se mijenjaju dramske situacije, postiže se raznolikost u toku razvijanja radnje. Jedinstvo u toj raznolikosti opet se postiže strogom ekonomičnošću motiva. Drama, naime, zahtijeva strogu koncentraciju na najbitnije elemente onog što se želi izreći odnosno prikazati. Njeno je vrijeme ograničeno vremenom takve izvedbe kakvu će gledatelji moći pratiti bez zamaranja, koje bi dovelo do smanjenih mogućnosti koncentracije pažnje, a prostor na kojem se zbiva radnja ograničen je u velikoj mjeri pozornicom. Dramska književnost zato teži intenzitetu izraza, a tom intenzitetu mora biti podređena i posebna dramska kompozicija.

## KOMPOZICIJA DRAME

Kako je drama načelno namijenjena izvođenju na pozornici, tj. gledanju onog što glumci rade i slušanju onog što glumci govore, njeno kompozicijsko jedinstvo zasniva se prije svega na jedinstvu govora i zbivanja, tj. na jedinstvu akcije koju drama prikazuje. Zbog toga već je Aristotel, kao prvi i najvažniji teoretičar drame u europskoj povijesti, izrazio tvrdnju o potrebi jedinstva radnje u drami, tvrdnju koja uključuje shvaćanje drame kao »oponašanja jedinstvene i cjelovite radnje«, tj. shvaćanje da je struktura drame određena cjelovitošću takvog zbivanja koje nužno ima svoj početak, sredinu i završetak. Jedinstvu radnje kasnije su teoretičari dodali jedinstvo mjesta i vremena, te je tako stvoreno učenj o tri ma jedinstvima, koja su vrijedila u nekim razdobljima kao pravilo prema kojem treba stvarati dramska književna djela. Tri jedinstva, međutim, vrijede samo za određene tipove drame i ne mogu se shvatiti kao idealni zahtjev kojem mora udovoljiti svaki pravi dramski tekst. Samo jedinstvo radnje o određenom širem smislu može se shvatiti kao izraz one kompozicijske strukture drame koju mora poštivati svaki tekst koji s punim pravom možemo uvrstiti u dramsku književnost.

Na temelju jedinstva radnje – što uključuje i potrebu da se radnja kontinuirano razvija bez epizoda i digresija – dramska se kompozicija razvija od početnog odnosno uvodnog dijela, takvog dijela koji stvara uvjete za razvitak radnje, preko središnjeg dijela koji razvija radnju postupnim ali ipak ubrzanim rastom napetosti, do završnog dijela u kojem radnja dobiva nužan i logičan završetak. Mnogi teoretičari zato smatraju da se idealno zamišljena drama sastoji od pet osnovnih dijelova, koji čine etape u razvoju radnje. To su ekspozicija, zaplet, kulminacija, peripetija i rasplet.

Ekspozicija uvodi u radnju i objašnjava tako zapravo njen nužni početak. Njoj služi spomenuta kazališna lista, odnosno oglas ili program, a u nekim tipovima drama i prolog, tj. uvodni dio u kojem se objašnjavaju događaji koji vremenski prethode radnji, uvjetujući je, ili se pak na neki drugi način objašnjavaju opća svrha drame, poticaji autora da je napiše i slično. Najčešće je ekspozicija neki razgovor koji upoznaje publiku s početnom dramskom situacijom.

Zaplet nastaje kada se javljaju dinamički motivi koji pokreću radnju izazivanjem određenih suprotnosti, protuslovljima u idejnim stavovima



ili sukobima karaktera. Kulminacija nastupa kada napetost poraste do nužne potrebe da se razriješi, a još nije jasan pravi pravac razrješenja. Peripetija, odnosno preokret, nastupa kada radnja odjednom skreće u određenom pravcu, a rasplet kada se napokon pokaže razrješenje svih suprotnosti, protuslovlja i sukoba.

Dakako, svaka drama ne mora imati nužno sve te kompozicijske dijelove, niti oni moraju biti strogo odijeljeni jedan od drugoga, niti se moraju razviti upravo navedenim redom. Ipak, svaka drama mora biti podijeljena na neke dijelove, od kojih su neki uvodni, neki središnji, a neki završni. Izraz toga je i formalna podjela drame na čin ove, slike i prizore odnosno scene. Takva podjela omogućuje da se radnja drame lakše organizira, ali ne mora nužno postojati istovjetnost između bitnih dijelova drame i činova ili slika. Također prizori, koji su određeni ulaskom ili izlaskom osoba, ne moraju biti istovjetni s dramskim situacijama, jer se dramska situacija, tj. odnos likova u nekom trenutku, može promijeniti i bez obzira što su na sceni ostali isti likovi. Vještina dramskog autora upravo je u tome da te formalne dijelove drame, činove, slike i prizore, tako rasporedi da oni odgovaraju unutarnjem smislu djela i razvoju cjelovite radnje prema načelu raznolikosti u jedinstvu. Kompozicija pri tome, dakako ovisi i o svim ostalim strukturnim elementima drame, a odgovara prirodno i onoj dramskoj vrsti kojoj pojedino djelo dramske književnosti pripada.

## DRAMSKE VRSTE

Dramska napetost kao izraz najdubljih suprotnosti različitih karaktera, njihovih htijenja i njihovih ideja, suprotnosti između pojedinaca i društva, ili pak protuslovlja između različitih etičkih stavova, načelno može završiti samo na dva načina: katastrofom odnosno smrću junaka, tj. najvećom mogućom nesrećom, ili raspletom u smislu neke vrste općeg pomirenja, takvim raspletom u kojem se čitav sklop životnih protuslovlja prevladava uvođenjem novog aspekta s kojeg se ljudske strasti i nevolje čine zapravo smiješnim. Zbog toga se u načelu mogu razlikovati dvije temeljne dramske vrste: tragedija i komedija. U tom smislu tragedija prikazuje odnosno oblikuje ozbiljnu, a komedija smiješnu radnju, a svi ostali elementi drame, npr. karakteri ili fabula, podređeni su u jednom slučaju jednom a u drugom slučaju drugom

načelu, tj. podređeni su ili tragici ili komici. Tragedija i komedija pri tome su ujedno dvije najranije oblikovane dramske vrste u povijesti književnosti europskoga kulturnog kruga.

T r a g e d i j a je dramska vrsta u stihovima koja se razvila u staroj Grčkoj, postignuvši najveći procvat u V. stoljeću prije Krista. Prema Aristotelovu mišljenju (koje je i danas uglavnom prihvaćeno) nastala je iz obreda posvećenih bogu Dionizu na taj način što se korovođa u korskim pjesmama odvojio od kora, počeo govoriti samostalne stihove i voditi razgovor s korom. Osnivač je tragedije prema grčkoj predaji Tespis, a najveći su grčki tragičari Eshil (525–456. pr. Krista), koji je dodao drugog glumca, Sofoklo (496–406. pr. Krista), koji je dodao trećeg glumca, i Euripid (485–406. pr. Krista). Naziv »tragedija« potječe od grčkih riječi *trágos,* jarac, i *ōdé,* pjesma, a do njega je došlo vjerojatno zbog toga što su u najstarije vrijeme članovi kora bili zaogrnuti jarčjom kožom, predstavljajući tako mitske pratioce boga Dioniza.

Starogrčka tragedija imala je obredni smisao. Njezina je tematika uzeta iz mitova, a u izvedbi kor igra važnu ulogu. Izvodili su je posebno odjeveni glumci koji su nosili maske. Njezini su glavni dijelovi bili **prolog** (prema grčkom *prólogos,* riječ–govor na početku, predgovor), zatim **epizodij** (od grčkog *epeisódion,* naknadni ulazak glumaca ka koru) koji je označavao dijaloški dio između korskih pjesama, **stasim** (prema grčkom *stásimon,* stajaća pjesma kora), tj. korska pjesma između dijaloških dijelova i **eksod** (prema grčkom *éksodos,* izlazak) koji označava izlaznu pjesmu kora na kraju tragedije. Dijalozi su se u tragediji recitirali, a pjesme su se pjevale uz ples i glazbenu pratnju koju je komponirao sam pjesnik.

U razvoju dramske književnosti tragedija je izgubila obredni smisao, uloga kora s vremenom je manja ili je kor potpuno napušten, kompozicija je postala slobodnija, a isključivo mitsku tematiku zamjenjuje povijesna tematika ili tematika aktualnih društvenih sukoba. Ostaju, međutim, ipak neke karakteristike na temelju kojih se može govoriti o tragediji kao posebnoj dramskoj vrsti u svim književnim razdobljima. Te su opće karakteristike tragedije **tragički junak, tragička krivnja, tragičan završetak** i **uzvišen stil.**

Tragički je junak u najširem smislu riječi žrtva vlastite nesretne sudbine. On se sukobljava s drugim karakterima ili sa svojom okolinom



zbog nekih ideala koje suprotstavlja zbilji, zbog vlastite plemenitosti, vjernosti nekim moralnim načelima ili zbog osobita stjecaja životno važnih okolnosti. Njegova tragička krivnja zato nije namjerna pogreška ili kršenje zakona, nego je rezultat sudbinske zablude, neminovnog sukoba ideala i zbilje, ili pak njegove unutarnje moralne nadmoći nad drugima koji pak zastupaju jedno moguće etičko stajalište, ali npr. ono koje se odnosi na prošlost, dok tragički junak zastupa načela novog morala budućnosti. Tragični završetak je tako konačna cijena koju junak plaća za vlastitu dosljednost, a njegova je žrtva najveća žrtva koju čovjek može dati, vlastiti život. Uzvišenim stilom, pak, naziva se takav izbor jezičnih sredstava izraza u kojem prevladavaju elementi svečanog, dostojanstvenog govora, i to kako s obzirom na ono o čemu može biti riječ tako i na izbor upotrijebljenih riječi i izraza.

Aristotel, prvi teoretičar tragedije, smatrao je da tragedija treba izazivati strah i sažaljenje te tako pročistiti osjećaje gledatelja. To pročišćenje zove on **katarzom** (od grčkog *kátharsis,* prema *kathaírō,* čistim). Na temelju Aristotelova mišljenja o katarzi razvile su se kasnije mnoge teorije o katarktičkom djelovanju tragedije ili drame u cjelini, pa i takve teorije koje svrhu cjelokupne književnosti tumače u smislu pročišćenja odnosno oplemenjivanja osjećajnosti.

K o m e d i j a se, kao i tragedija, razvija iz pučkih obreda, na što upozorava i sam grčki naziv *kōmōdía,* nastao od *kômos,* veseli ophod i *ōdé,* pjesma I ona je u Grčkoj imala u nekoj mjeri obredni smisao, izvodila se prilikom svečanosti, a do najvećeg procvata došla je u demokratskoj Ateni, zahvaljujući prije svega Aristofanu (445–385. pr. Krista). Aristofanova je komedija po nekim vanjskim strukturnim elementima nalik tragediji. I u njoj važnu ulogu ima kor, koji, međutim, predstavlja, za razliku od tragičnog kora, neku fantastičnu skupinu (ptice, žabe, oblaci). U njenoj kompoziciji važnu ulogu ima **parabaza** (prema grčkom *parábasis,* stupanje okrenut prema komu; prekoračivanje, kršenje), središnja pjesma kora upućena publici, i **agon** (grč. *agón,* boj, takmičenje, rasprava), natjecanje dvaju aktera drame u kojem jedan obično zastupa mišljenje autora.

Književni je oblik komedije elastičniji od oblika tragedije. Komedija u raznim epohama književnosti i u ostvarenjima pojedinih autora dobiva raznolike osobine, te je teško govoriti o nekim zajedničkim osobinama komedije bez obzira na njen povijesni razvoj. Tako je možda jedina

bitna karakteristika svih komedija sceni prilagođeno književno oblikovanje svih varijanata i svih nijansa **smiješnoga**. Smiješno, međutim, kao ono što izaziva smijeh, pojavljuje se u životu u širokoj skali mogućnosti; **komično** je samo jedan tip ostvarenja smiješnog u dimenziji umjetničkog doživljaja. Smiješno u životu i u drami ne mora se nužno poklapati; komično u dramskoj književnosti ne mora nužno neposredno izazvati smijeh, a ono što izaziva neposredno smijeh ne mora biti prikladno za prikazivanje u dramskoj književnosti. Ipak, nema sumnje da se komedija uvelike koristi neskladom, izobličavanjem, nerazmjerom i odstupanjem od uobičajenog kao elementima na kojima obično nastaje smiješno u stvarnosti, ali ona te elemente podređuje umjetničkim svrhama. Komedija prenosi takve poruke kojima se napetost, izazvana smiješnim, razrješava u općem ironičnom stavu prema nekim ljudskim osobinama ili težnjama, prema tobožnjim idealima ili velikim strastima, ili prema životu i svijetu u cjelini.

Tematski je komedija bliže svakodnevnom, banalnom i uobičajenom no što je to tragedija, a to znači da ona i upotrebljava izraze iz svagdašnjeg života, da je u nekoj mjeri »realistička« i da su njeni likovi načelno opterećeni nekom općom slabošću, nedosljednošću ili nemoći da vlastite probleme sagledaju i shvate u općeljudskoj perspektivi. Kada komedija kritizira neke pojave ili karaktere jetko ih ismjehujući i oštro ih osuđujući, govorimo o **satiri**, a kada se prema ljudskim slabostima i manama odnosi s razumijevanjem i bez želje da ih osuđuje, riječ je o **humoru** kao neposrednom književnom odnosno umjetničkom prikazivanju smiješnog bez drugih pretenzija. Također se često povodom komedije govori o **groteski**, u kojoj prikazivanje teži izobličenosti, neprirodnom, fantastičnom i nakaznom, što djeluje na granici između gorko ozbiljnog i smiješnog. Pri tome valja napomenuti da se humor, satira i groteska ne odnose samo na dramu, nego su to opći estetski pojmovi kojima se mogu karakterizirati kako mnoga književna djela koja ne pripadaju dramskim vrstama tako i mnoga djela drugih umjetnosti.

S obzirom na široke mogućnosti upotrebe smiješnog, koje joj stoje na raspolaganju, komedija se može razvrstati u književne vrste, odnosno podvrste, prema bitnim načinima stvaranja komičnih dojmova. **Komedija karaktera** tako gradi komične efekte na tipovima karaktera koji su smiješni zbog neke mane ili pretjeranosti u naglašavanju jednog tipa osjećaja ili karakternog nesklada. **Komedija intrige**, opet, stvara



efekte na zapletima proizašlim iz nerazumijevanja, nesporazuma, nepažnje ili sl., a **komedija situacije** na temelju neobičnih, neočekivanih, nepredviđenih, pa čak i nemogućih, položaja u koje dolaze likovi tijekom radnje. **Komedija konverzacije** pak bitne elemente komičnog zasniva na duhovitim razgovorima, verbalnim dosjetkama i sličnim elementima unutar onoga što likovi govore na sceni. Ove podvrste, međutim, ne treba shvatiti kao uvijek jasno izražene vrste komedije; to su tipovi koji se najčešće javljaju u kombinacijama. Kao književne vrste u smislu skupine sličnih književnih djela unutar komedije lakše se mogu odrediti neke vrste komedije koje su se razvile u pojedinim književnostima i pojedinim književnim razdobljima.

Ovo posljednje u još većoj mjeri vrijedi za d r a m u u u ž e m s m i s l u r i j e č i, koju mnogi teoretičari smatraju trećom temeljnom vrstom dramske književnosti. Suprotnost između tragičnog i komičnog, naime, prirodno nije apsolutna. Zato dramska književnost može težiti takvom razrješenju dramske napetosti koje ne želi izvesti krajnju zaoštrenost tragične sudbine, a nastoji ipak zadržati određenu ozbiljnost cjelokupne radnje. Drama je u tom smislu, kao posebna književna vrsta, bliže tragediji no komediji, ali ona ne teži nužno uzvišenosti stila niti konačnom tragičnom završetku, tj. smrti junaka kao jedinom mogućem rješenju.

Pored drame u užem smislu spominju se često i neke osobite dramske vrste koje se mogu shvatiti kao podvrste drame ili komedije, ali također i kao sasvim posebne književne vrste. Tako se f a r s a i v o d v i l j shvaćaju obično kao posebne vrste unutar komedije. Farsu karakterizira grubi i vulgarni humor, karikirani likovi, zaplet na nesporazumu i česti elementi grotesknog, a vodvilj je laka komedija u kojoj se i pjevaju popularne melodije. M e l o d r a m a je osobita vrsta drame u kojoj glazba neprekidno, ili na važnijim mjestima, prati govor glumaca, a tematika joj je redovno naglašeno sentimentalna. P a s t o r a l a sadrži elemente koji je povezuju s idilom odnosno eklogom (usp. poglavlje o vrstama lirske poezije); njena je tematika idilično-sentimentalna, a glavni su likovi pastiri i pastirice koji dijalozima i pjevanjem iznose ljubavnu problematiku. Posebno je scensko djelo o p e r a u kojoj na temelju **libreta**, tj. dramskog teksta, vokalna i instrumentalna glazba oblikuje složeno umjetničko djelo, uz učešće drame, glume, baleta i scenografije.

## RAZVOJ DRAME

Kako struktura dramskog književnog djela uvelike ovisi o načinu na koji se djelo izvodi na sceni, prirodno je da su različiti tipovi pozornice, različita scenska sredstva i različiti zahtjevi publike u pojedinim povijesnim razdobljima uvjetovali i različite tipove drama. Razvoj kazališta tako uvjetuje razvoj drame, te se pojedine povijesno određene dramske vrste mogu razumjeti jedino u okviru cjelokupnog kazališnog života, odnosno svih tipova i oblika kazališnih predstava koje dominiraju u nekom vremenskom razdoblju i na nekom geografskom prostoru. Kako je, osim toga, drama ipak književno djelo, te se kao književna vrsta nalazi u nekom odnosu prema ostalim književnim vrstama (npr. epu, romanu, lirskim pjesmama) nekog vremena i naroda, razvoj dramske književnosti mora se razmatrati u složenom spletu razvoja društvenog života, njegova specifičnog izraza u kazališnim predstavama, te razvoja isključivo književnih sredstava izražavanja.

**Grčka tragedija** i **komedija** imale su u mnogo čemu presudan utjecaj na razvoj drame u svim europskim književnostima. Pored spomenutih prvaka tragedije Eshila, Sofokla i Euripida, te klasika komedije Aristofana, na rimsku dramsku književnost djelovala je osobito tzv. **novija grčka komedija**, koje je najznačajniji predstavnik Menandar (oko 342–292. pr. Krista). Takvu komediju, u kojoj nestaje kora a tematika se orijentira isključivo prema privatnom životu, oponašala je i **rimska komedija**, koja osobito preko Plauta (oko 254–184. pr. Krista) djeluje na razvoj komedije sve do naših dana. Takav tip komedije stvara niz tipičnih karaktera (škrtac, zajedljivac, zavidljivac, hvalisavac, ljubavnik) i tipičnih odnosa (svađa oca i sina, zaljubljenost starca u mladu djevojku) koji se razrješavaju na tipične načine (lukavi rob pri tome ima obično veliku ulogu). **Renesansna komedija** u Italiji slijedi u velikoj mjeri tu tradiciju, a na nju se oslanja i naš najveći komediograf Marin Držić (1508–1567) čije komedije *Novela od Stanca, Skup* i *Dundo Maroje* čine vrhunce te književne vrste u cjelokupnoj europskoj književnosti tog vremena.

Neovisno o grčkoj i rimskoj tradiciji u srednjem vijeku razvija se poseban tip drame koji nastaje na osnovi kršćanskih vjerskih obreda. Crkvena liturgija dobiva postupno dramski oblik u dijalozima, pjevanju i u izmjenjivanju dramskih situacija, odnosno pojedinih prizora, i



postupno se odvaja od obreda u samostalne dramske predstave. Takve predstave nazivaju se misteriji (također: **mirakuli, pasije, moraliteti**), a u nas prikazanja ili skazanja. U njima se obrađuju događaji iz biblijske mitologije, osobito iz Kristova života, ili osobe odnosno događaji iz života pojedinih svetaca i mučenika. Postupno u takve drame ulaze i prizori iz svagdašnjice, a često i komični elementi. Kompozicija je redovno labava, radnja nije koncentrirana, a tekstovi su ponekad tako opsežni da je izvedba trajala i nekoliko dana.

U renesansi takva dramska književnost dolazi u drugi plan, a pored komedije po uzoru na Plauta javlja se i poseban oblik dramske umjetnosti, tzv. commedia dell' arte. U opreci prema odveć učenoj drami, rađenoj po uzoru na grčka i rimska djela, takva komedija gradi se na improvizaciji glumaca koji se tek okvirno pridržavaju utvrđenog razvoja radnje. Likovi imaju stalna imena i karakteristike (npr. stari škrtac Pantalone, lukavi Pulcinella, pohlepni Harlekin).

Vrhunac dramske umjetnosti u renesansi, čak i u cjelokupnoj dramaturgiji europskih književnosti, vezan je za stvaralaštvo Williama Shakespearea (1564–1616). Shakespeareove tragedije i komedije razlikuju se i tematski i oblikovno od antičkih uzora, ali u koncentraciji radnje, izvornoj dramskoj napetosti i dubini ljudske problematike, koju dramski oblikuju, ne zaostaju za antičkim klasicima. One su pisane i u stihovima i u prozi, broj je osoba načelno neograničen, u dramske situacije uvode često pored tragičnih i komične elemente, a kompozicija im je mnogo slobodnija od kompozicije antičkih drama. Širok raspon sagledavanje problematike ljudskih strasti i psihološko produbljivanje karaktera čini Shakespeareove drame nepremašenim uzorcima dramske književnosti, koja svu puninu ljudskog života zahvaća i oblikuje upravo i isključivo onim sredstvima izraza kojima raspolažu drama i kazalište.

Također i španjolski dramatičari: Lope de Vega (1562–1635), Tirso de Molina (1571–1648) i Calderón de la Barca (1600–1681) lakoćom u stvaranju zapleta i jednostavnim raspletima, te vještim dijalozima i monolozima, čine jedan od vrhunaca u razvoju europske drame.

Poseban tip drame razvija se, zatim, u epohi tzv. francuskog klasicizma. Pokušaj oponašanja antičkih drama dovodi do takve teorije drame u kojoj se postavljaju čvrsta pravila o načinu pisanja, prije svega o načinu pisanja tragedije kao književne vrste koja se najviše cijeni. Klasicistička tragedija tako mora biti **pisana u sti-**

**hovima**, njen **stil** je nužno **uzvišen**, **karakteri** su **plemeniti**, a **kompozicija** određena razvojem radnje u **pet činova**. Zahtijeva se osim toga poštivanje načela **jedinstva radnje**, **mjesta i vremena**, a strogo je propisano što se **dolikuje** prikazivanju na sceni. Najveći francuski tragičari tog vremena Pierre Corneille (1606–1684) i Jean Racine (1639–1699) pridržavaju se, međutim, tih pravila samo relativno, ali produbljuju psihološku karakterizaciju i izvanrednim oblikovanjem sukoba između osjećaja odnosno strasti i dužnosti stvaraju dramska djela izuzetnog dojma. Francuska je klasicistička drama u cjelini **racionalna**, jer traži jasnoću izloženih ideja i strogo razumsku motivaciju, **didaktična** je jer želi poučiti gledatelja, i u nekoj je mjeri moralistička jer osuđuje zlo i porok, a hvali vrlinu i pobjedu dužnosti nad strašću. I najveći komediograf tog vremena Molière (1622–1673), odmjeren je, racionalan i didaktičan, ali u svojim brojnim komedijama znatno odstupa od klasicističkih ideja o potrebi oponašanja antike i pridržavanja ustaljenih kompozicijskih i stilskih pravila. Njegova djela do danas su uzor nekim tipovima komedije običaja i karaktera, jer ona svojom umjetničkom uvjerljivošću, dubinom analize ljudskih slabosti i poroka, te raznolikom komikom, daleko prelaze okvire vlastitog vremena i slučajnih okolnosti vlastitog nastanka.

Razdoblje romantizma oštro se suprotstavlja racionalizmu, odmjerenosti i težnji za normama klasicističke drame, ističući prije svega osjećajnost, zahtjeve za prirodnošću i potrebu da se na pozornici prikaže »stvarni život«. Takva romantičarska ideja »realizma« na sceni, međutim, nije našla u njihovim vlastitim djelima pravi izraz, pretvorivši se u sentimentalnost i naglašenu retoričnost u iskazivanju strasti. Njihovo geslo prirodnosti i istine, stoga, tek u devetnaestom stoljeću doživljava svojevrsno ostvarenje u naturalističkoj drami, prije svega u djelima Henrika Ibsena (1828–1906) i Gerharta Hauptmanna (1862–1946), koja čine vrhunac takvog kazališta iznošenjem produbljenih psiholoških sukoba i moralnih dilema građanskog čovjeka.

Krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća javlja se inače niz tipova dramske književnosti: pored naturalizma javlja se želja za obnovom romantičarske drame (npr. Edmond Rostand, 1868–1918), psihološki odnosno lirski teatar Antona Pavloviča Čehova (1860–1904), simbolistički teatar (npr. Maurice Maeterlinck, 1862–1949), ekspresionistički teatar i drugi stilski pravci. U tom složenom razvoju, u kojem je već teško govoriti o bilo kakvim općim stilskim značajkama, možemo posebno spomenuti tek Luigija Pirandella (1867–1936). Njegove drame, naime, čine izvanredno uspjela ostvarenja u kojima je već u velikoj mjeri dovedeno u pitanje načelo dramske iluzije i same temeljne mogućnosti da se život i sudbina građanskog čovjeka prikaže preko istinskog dramskog sukoba. To je veoma važno, jer u kazalištu našeg vremena postoje izrazite tendencije razaranja ustaljene dramske strukture i pokušaji stvaranja takvih drama koje se radikalno odupiru glavnoj tradiciji europske drame koja ide od antičke tragedije i komedije. Tako npr. Eugène Ionesco i Samuel Beckett u okviru tzv. antiteatra pokušavaju razbiti sve konvencije dramske književnosti, izražavajući izgubljenost, osamljenost, tjeskobu i strah modernog čovjeka oblikovnim sredstvima koje je inače europska drama rijetko upotrebljavala (npr. nelogičan razvoj radnje, nesuvislost riječi i postupaka likova, odsutnost akcije, nekonzistentnost karaktera).

Drugačiji tip odstupanja od tradicije, no što je to slučaj u antiteatru, u naše vrijeme čini tzv. epski teatar Bertolda Brechta (1898–1956). Brechtov teatar pokušava prilagoditi dramsku strukturu našem »dobu znanosti« na taj način što naoko prirodne, a zapravo društveno uvjetovane, pojave i karaktere prikazuje u nekom neprirodnom aspektu i tako izaziva kritički stav prema prikazanom na sceni. Takva drama niže slike i prizore, prekidajući radnju raznim vrstama komentara (npr. posebnim pjesmama, tzv. *songovima*). Ne dopušta se tako potpuno uživljavanje gledatelja u ono što je prikazano i potiče se istovremeno njihov kritički stav.

Ovakav bogat, složen i plodan razvoj europske drame našao je, dakako, izraz i u hrvatskoj književnosti. Već je spomenuto da su djela Marina Držića svojevremeno predstavljala domete europske dramaturgije. Hrvatska je drama takvu kvalitetu postigla zahvaljujući dugom razvoju od crkvenih prikazanja petnaestog stoljeća, preko Vetranovića i Lucića, do dubrovačkih autora, koji su dramsku književnost uspješno razvili u širokoj i plodonosnoj razmjeni utjecaja s talijanskom renesansnom pastirskom dramom i komedijom.

Novo plodonosno razdoblje hrvatske dramaturgije počinje u dvadesetom stoljeću. Ivo Vojnović, Josip Kosor, Milan Begović, Milan Ogrizović i drugi stvorili su vrijedna ostvarenja, koja preko Miroslava

Krleže, najvažnijeg novijeg hrvatskog dramatičara, čine i danas živu domaću tradiciju na koju se oslanjaju brojni književnici, npr. Marijan Matković, Ranko Marinković, Slavko Kolar, Mirko Božić i drugi.

## FILM, RADIODRAMA I TELEVIZIJSKA DRAMA

Suvremena tehnička civilizacija otvorila je nove mogućnosti umjetničkog izražavanja. U određenoj mjeri te mogućnosti djeluju i na književnost našeg vremena, stvarajući uvjete u kojima književni tekst postaje važan čimbenik u nekim tipovima takve umjetničke komunikacije kakvu ranije epohe nisu mogle ni zamisliti. Radio, film i televizija, naime, kao tzv. sredstva masovne komunikacije, mogu se prirodno iskoristiti i za prenošenje umjetničkih poruka, a to znači da i umjetničko izražavanje dobiva sasvim nova izražajna sredstva, koja opet sa svoje strane i te kako djeluju na tipove samih umjetnički poruka. Dramska književnost pak, kao književnost koja je tradicionalno vezana za scensku izvedbu – i tako uvijek pod utjecajem sredstava izražavanja – prirodno je najbliže i novim mogućnostima umjetničkog izražavanja koje zadržavaju i u tehničkim uvjetima određenu sklonost prema »prikazivanju stvarnosti«. Pri tome ipak treba imati na umu da dramski tekst, kao predložak, temelj ili činilac u ostvarenju radio drame, filma ili televizijske drame, nužno nema onu istu strukturu koju imaju dramski tekstovi namijenjeni izvođenju na pozornici.

Najsličniji je drami, naravno, tekst r a d i o d r a m e, takve drame koja je namijenjena izvođenju preko radija, tj. koja je lišena vizualnog ostvarenja i upućena isključivo na slušanje. Zvuk u njoj stvara dojam koji treba omogućiti zamišljanje pozornice, te brojni zvučni efekti i šumovi, koji prate govor glumaca, moraju biti tako izabrani i organizirani da snažno djeluju na maštu slušatelja. Vrijednost načina na koji glumci izgovaraju tekst, osim toga, izrazito je pojačana, a uvođenje glazbene pratnje, posebnih tipova modulacije i različitih efekata koji se mogu postići posebnom primjenom mikrofona, postavlja piscu radiodrame neke osobite zadaće. Zbog toga je praktički gotovo nemoguće bilo koji dramski tekst prenijeti preko radija bez bitnih preinaka. Vrijednost radiodramskih tekstova ovisi kako o isključivo književnim vrijednostima izraza tako i o uspjeloj primjeni tehničkih mogućnosti radija te prikladnosti izvedbe koja, svedena na akustičke efekte, zahtijeva veliku suradnju mašte slušatelja.



Za razliku od radiodrame u m j e t n i č k i f i l m već u tolikoj mjeri zahtijeva osobitu suradnju književnog teksta u ostvarenju umjetničkog djela da usporedba s kazalištem može zavesti na pogrešne zaključke. Filmovana dramska predstava nema ništa zajedničko s umjetničkim filmom; ako i ona može ponekad biti nositelj nekih vrijednosti, te vrijednosti ne moraju biti filmske vrijednosti. Film, naime, pruža sasvim drugačiju iluziju zbilje no što to čini kazalište. Gledatelj filma ne sudjeluje u nekom predstavljanju radnje, nego biva sredstvima filmskog izraza na neki način uključen u imaginarni prostor filma. Film nije ograničen na pozornicu i na nužnu udaljenost s koje gledatelj prati radnju. Zahvaljujući pokretnosti kamere i najširim mogućnostima izbora prikazanog, te kombinaciji slike, pokreta i zvuka, on se i fizičkom prisutnošću glumca, kao i njegovim govorom, koristi na sasvim osobit način. Doslovni književni tekst zato samo u nekim tipovima filma ima veću ulogu. Pokretna slika, široke mogućnosti kombinacije izražajnih vrijednosti slike, govora i glazbe, odnosno šumova, tako su temeljni elementi strukture umjetničkog tonskog filma, a filmski redatelj, kao najvažniji koordinator ranije datih elemenata i realizator one njihove kombinacije koja zapravo čini film, pravi je stvaratelj umjetničkog filma.

F i l m s k i s c e n a r i j pri tome je onaj posebno oblikovani tekst na kojem se izgrađuje film. Relativno je nalik dramskom tekstu, jer sadrži opis sredine koju film prikazuje, likove i njihove bitne karakteristike, fabulu i ono što glumci izravno govore. Zbog toga u nekim slučajevima jedino scenarij može sadržavati i neku samostalnu književnu vrijednost, tj. scenarij se može shvatiti i kao poseban književni oblik, takav oblik koji se može prenijeti čitateljima i kao bilo koje drugo književno djelo, npr. drama za čitanje. Scenarij nastaje na temelju **sinopsisa**, sažetog nacrta likova i radnje filma, a na njegovom temelju izrađuje se **knjiga snimanja**. U knjizi snimanja nije opisano samo što će se u filmu prikazati (to otprilike čini scenarij), nego i kako, odnosno kojim će se sredstvima to prikazati. Knjiga snimanja tako navodi redoslijed i relativnu duljinu **kadrova** (odlomak filma određen neprekinutim radom kamere), uglove snimanja, zvučne i vizualne efekte i slično. Snimljen materijal podliježe zatim montaži, veoma važnom tehničkom i stvaralačkom postupku u kojem redatelj odabire kadrove i zatim ih spaja na određene načine.

Televizijska drama je dramsko djelo koje se ostvaruje posredstvom televizije. Široke i još nedovoljno istražene mogućnosti televizije, kao sredstva koje omogućuje i osobit tip umjetničke komunikacije, dopuštaju da se televizijska drama približi s jedne strane umjetničkom filmu, a s druge strane kazališnoj predstavi. Danas je još teško reći hoće li, i u kojem pravcu, televizijska drama uspjeti iskoristiti široku popularnost televizije, određen dojam neposrednog izvještavanja odnosno prenošenja onog što se upravo u tom trenutku zbiva, dojam koji vežemo s pojmom televizije, i gotovo sve elemente filmske umjetnosti koje joj stoje na raspolaganju. Dosadašnje iskustvo, čini se, pokazuje da manji razmjer ekrana, uvjeti u kojima obično gledatelji prate televizijsku dramu i očekivana neposrednost trenutka, koji se tobože izravno prenosi na ekran, pogoduje tematici iz svakodnevnog života, manjem broju likova, sažetosti i intimnom ugođaju. Ipak je teško reći jesu li te osobine televizijske drame rezultat pogodnosti televizijskog medija takvim određenim životnim sadržajima ili svjesnom odnosno nesvjesnom prihvaćanju onog što većina publike očekuje.



# 9. METODOLOGIJA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI

## METODOLOŠKI PROBLEMI ZNANOSTI O KNJIŽEVNOSTI

Znanstveno proučavanje književnosti, rekosmo na početku ove knjige, nastoji objasniti prirodu književnosti i omogućiti potpuno razumijevanje pojedinih književnih djela. Uloga književnosti u ljudskom društvu, odnos književnosti i jezika te odnos književnosti prema stvarnosti, mogućnosti tumačenja književnih djela i načini kako valja analizirati pojedina književna djela kako bi se objasnila njihova umjetnička struktura, pri tome čine najčešća okvirna i ujedno ključna pitanja oko kojih se razrađuje cjelokupna problematika znanosti o književnosti. Razvoj znanstvenog proučavanja književnosti, međutim, ne treba shvatiti kao neprekinuto, pravocrtno napredovanje u gomilanju sve novih i novih spoznaja, koje bi se neprestano sustavno upotpunjavale, ostvarajući neprotuslovnu i jedinstvenu znanstvenu »sliku« književnosti. Kao što je to, uostalom, slučaj i u svim drugim znanostima, znanost o književnosti razvija se u nizu često čak protuslovnih hipoteza i pojedinačnih teorija, takvih teorija koje tek u neprestanim, uvijek otvorenim međusobnim raspravama i uzajamnom pobijanju i

upotpunjavanju, ostvaruju određen napredak u spoznaji. Znanost o književnosti, osim toga, za razliku od nekih drugih, osobito od prirodnih znanosti, razvija se u neprestanom izravnom odnosu prema filozofiji i nekim temeljnim društvenim znanostima, posebno u odnosu prema lingvistici, sociologiji i antropologiji, pa se njeni rezultati, kao i bitna područja njena interesa, uvelike mijenjaju u skladu s duhovnim orijentacijama pojedinih razdoblja, pojedinih najšire shvaćenih idejnih orijentacija i pojedinih vladajućih »pogleda na svijet«.

Sve to upozorava da suvremenu teoriju književnosti, kao dio znanosti o književnosti, ne možemo razumjeti kao neki sustav znanja o književnosti ako ne uzmemo u obzir i različite pravce u kojima se danas uglavnom kreće proučavanje književnosti odnosno tumačenje pojedinih književnih djela. Dakako, iskustva tih pravaca već su uključena u sve ono o čemu je bilo dosad govora u ovoj knjizi, ali zbog boljeg razumijevanja pojedinih problema, od kojih smo neke ostavili otvorenim, dopustivši više mogućnosti njihovih rješavanja u daljem tijeku razvoja znanosti o književnosti, nužno je upozoriti i na bitne razlike u pojedinim pravcima. Te se razlike odnose kako na svrhe proučavanja književnosti, na ciljeve koji se žele postići studijem književnosti, tako i na metode proučavanja koje se smatraju prikladnim za primjenu na cjelokupnom području znanosti o književnosti.

Metodologija znanosti o književnosti tako, zahvaljujući stanju u kojem se danas nalazi proučavanje književnosti, postaje neodvojivi dio teorije književnosti. Štoviše, treba reći da je upravo metodološkim problemima posvećen, izravno ili posredno, velik dio suvremenih znanstvenih radova o teoriji književnosti; i u povodu sasvim pojedinačnih pitanja najčešće se na ovaj ili onaj način vraća opća problematika rasprave o metodama proučavanja književnosti. To se prema nekim mišljenjima može shvatiti kao izraz određene krize u znanosti o književnosti, ali se isto tako, prema drugim mišljenjima, može shvatiti i kao izraz plodonosnog i burnog razvoja, takvog razvoja u raznolikosti kakav jedini može dovesti do pravog znanstvenog napretka.

Pregled osnovnih metodoloških problema suvremene znanosti o književnosti, međutim, jedva da je moguće zacrtati izvan okvira pojedinih vladajućih učenja. Svako od tih učenja, naime, ima vlastiti pogled na metodologiju znanosti o književnosti i svako na svoj način postavlja tek neke metodološke probleme proučavanja književnosti, dok ostale zanemaruje, ili čak odbacuje svaku mogućnost da se o njima raspravlja



kao o stvarno važnim problemima. Zato bismo, najopćenitije rečeno, mogli ustvrditi jedino sljedeće:

Kao prvo razgraničenje između različitih pravaca u proučavanju književnosti, te tako i kao jedan temeljni metodološki problem, možemo uzeti pitanje s a m o s t a l n o s t i znanosti o književnosti. Načelno se tu javljaju dva moguća stajališta: ili je znanost o književnosti potpuno samostalna znanost, ili je ona samo grana neke druge znanosti, te kao takva u metodološkom pogledu, tj. izboru metoda i ciljeva spoznaje, ovisi u cjelini o nekim drugim znanostima, npr. o lingvistici, o sociologiji ili o estetici. Praktički ovaj problem jedva da je igdje riješen u obliku: ili... ili... Najčešće se danas susreću mišljenja koja tek naginju jednom ili drugom rješenju, postavljajući skalu ovisnosti znanosti o književnosti o drugim znanostima: otprilike od relativne samostalnosti, uz jak utjecaj npr. lingvistike ili filozofije, do relativne ovisnosti uz neku uvjetnu samostalnost. Uz to postoje obrazložena mišljenja koja tek jedan dio znanosti o književnosti smatraju samostalnom znanošću, dok druge dijelove tradicionalnog proučavanja književnosti smatraju ovisnim o nekim drugim znanostima, o pogledu na svijet, o umjetničkom ukusu i sl. Tako se, npr., teorija književnosti može shvatiti kao samostalna znanost, povijest književnosti može se shvaćati u ovisnosti o povijesnoj znanosti, a književna kritika može biti uzeta kao isključivo umjetnička, stvaralačka djelatnost.

Drugi je temeljni problem metodologije znanosti o književnosti vezan s t i p o m z n a n s t v e n o s t i koji se uzima za uzor u znanosti o književnosti, bez obzira bila ona zamišljena kao potpuno samostalna posebna znanost ili kao dio neke obuhvatnije druge znanosti. Taj se problem može najlakše ovako objasniti: prirodne znanosti, npr. fizika, čine jedan tip znanosti u kojima je znanstvena strogost vezana s određenim shvaćanjem istine i određenim shvaćanjem provjerljivosti istinitosti; društvene znanosti čine drugi tip znanosti kod kojih se znanstvena strogost zasniva na drugačijem shvaćanju istinitosti i na nemogućnosti iskustvene provjere u onom smislu u kojem je ta provjera moguća u prirodnim znanostima. Bez obzira što postoje radikalna učenja koja, s jedne strane, nastoje i društvene znanosti uspostaviti na temelju načela prirodnih znanosti, i ona koja, s druge strane, nastoje društvene znanosti potpuno razdvojiti od prirodnih, ta dva tipa znanstvenosti mogu se u nekom stupnju uvijek razlikovati, a znanost o književnosti može se pokušati uspostaviti po ugledu na jedan ili po

ugledu na drugi tip. Tako možemo razlikovati učenja koja se u znanosti o književnosti oslanjaju na tzv. **pozitivizam** ili **neopozitivizam** (o čemu će još biti posebno govora), smatrajući da neki tip provjerljivosti treba vrijediti i za tzv. književne činjenice, od učenja koja se oslanjaju na filozofske pravce unutar kojih se istinitost društvenih znanosti bitno razlikuje ili čak suprotstavlja istinitosti prirodnih znanosti.

I treći temeljni problem mogli bismo označiti kao problem načelno jedinstvene metode ili suradnje više različitih metoda. Znanstveno proučavanje književnosti, naime, može se razviti na temelju uvjerenja kako jedna osnovna metoda, odnosno skup načelno istovjetnih metoda, osigurava znanstvenost proučavanja i uspješnost spoznaje, ili pak na temelju uvjerenja da ne postoji nikakva načelno jedinstvena metoda, nego da proučavanje književnosti dopušta upotrebu povezivanja i kombiniranja različitih metoda koje, ako su uspješno povezane, mogu dovesti do najboljih, najpotpunijih i cjelovitih spoznaja o književnosti. Kako je pitanje jedinstvene metode proučavanja književnosti ili kombinacije više metoda tijesno vezano s već navedenim problemima samostalnosti znanosti o književnosti i prirode njene znanstvenosti, ono najčešće biva postavljeno i rješavano u jedinstvenom sklopu načelnih zamisli o tome što je priroda književnosti i što zapravo treba biti svrha znanosti o književnosti.

U razmatranju takvih načelnih metodoloških problema treba, međutim, uvijek imati na umu da se proučavanje književnosti često zbiva izvan strogo određenih i relativno točno zacrtanih metodoloških putova. I kada govorimo o različitim pravcima, školama ili teorijama u okviru znanosti o književnosti, nerijetko samo uvjetno možemo pojedine rasprave ili pojedinačna istraživanja svrstati u neki opći okvir tek jednog pravca, škole ili teorije. Isključivost pojedinih metodoloških stavova, odnosno uvjerenja o ispravnosti samo jednog strogo određenog puta u razvoju znanosti o književnosti, danas je dosta rijetka. Prevladavaju mišljenja o potrebi usvajanja iskustava mnogih čak i raznorodnih učenja. Ipak, kada se u takvim nastojanjima povezuju načelno različita mišljenja, ili se traži neko rješenje koje se kreće nekom sredinom između različitih krajnosti, s pravom se može govoriti o eklekticizmu (prema grčkom *eklégō,* izabirem). Gledamo s jedne strane, eklekticizam je u nekoj mjeri razumljivo stajalište s obzirom na relativnu mladost i buran razvoj znanosti o književnosti, ali pri tome ne treba zaboraviti da upravo eklektički stav lako vodi do



prihvaćanja svega i svačega, do takve kombinacije čak i protuslovnih učenja koja na kraju dovodi do odsutnosti bilo kakvog sustavnog i razloženog mišljenja u znanosti o književnosti. A to je najveća opasnost u razvoju proučavanja književnosti, koje danas već ima dovoljno uvjeta da se uspostavi kao smislen i obuhvatan sustav znanja, a ne kao zbirka pojedinačnih, uzajamno nepovezanih rezultata mnogih znanosti i zanimljivih, ali nepouzdanih dojmova književne kritike.

## TRADICIJA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI

Raznolikost suvremenih shvaćanja o tome kako valja znanstveno proučavati književnost i kako treba izgraditi sustav znanosti o književnosti rezultat je mnogih činilaca, od kojih su neki već spomenuti, npr. prirodan razvoj svake znanosti, izravne veze s filozofijom ili s lingvistikom, ovisnost o »pogledu na svijet« i sl. Tu raznolikost ne treba, međutim, shvatiti samo kao izraz suvremenog stanja u filozofiji ili u lingvistici npr., nego i kao prirodan razvoj u okviru neprekinute tradicije proučavanja književnosti. Često se, naime, misli da je raznovrsnost suvremenih učenja o književnosti isključivo osobitost posljednjih desetljeća i da suvremeni razvoj znanstvenog proučavanja književnosti u tom smislu napušta neku jedinstvenu tradiciju unutar koje je začet i unutar koje se jedinstveno i pravocrtno razvijao do najnovijeg vremena. Iako se i takva mišljenja mogu u nekoj mjeri opravdavati ukazivanjem na suvremenu krizu u temeljima društvenih znanosti i na mnogobrojnost suvremenih filozofskih orijentacija, također treba i posebno istaknuti osobitost tradicije proučavanja književnosti, onu osobitost koja uvelike objašnjava zašto se suvremeno znanstveno proučavanje književnosti teško može uspostaviti kao jedan i jedinstven znanstveni sustav. Suvremeno se proučavanje književnosti, naime, ne oslanja na jedinstven tradicionalni tijek unutar kojeg bi se otprilike na isti način proučavala književnost, nego se oslanja na nekoliko tradicionalno različitih načina na koje je književnost bila predmet misaone obrade. Poznavanje tih načina pokazuje kako je teško ujediniti sve tradicionalne misaone pravce u jedinstvo koje bi obuhvatilo cjelinu shvaćanja i razumijevanje književnosti te tumačenje pojedinih književnih djela. Tek uvid u tradicionalne izvore proučavanja književnosti može tako osvijetliti i mnoge nesporazume, metodološke suprotnosti i

mnoge uzaludne pokušaje da se uspostavi jedna jedinstvena sustavna znanost o književnosti.

Proučavanje književnosti razvijalo se, prije svega, u sklopu filozofskih pitanja o smislu književnosti i umjetnosti, o odnosu između književnosti i filozofije, o temeljnim načelima i o svrsi književnog oblikovanja. Tako već Platon (427–347. pr. Krista) postavlja takva pitanja o odnosu filozofije i umjetnosti koja ostadoše do danas aktualna, a Aristotel (384–322. pr. Krista) u svojoj *Poetici* utvrđuje načela filozofske analize književnog oblikovanja, zasnivajući tako poetiku kao znanstveno-filozofsku teoriju prirode književnosti i književnih vrsta, napose tragedije. Platon svojim razmišljanjem o smislu književnosti, o njenoj ulozi u društvu, o prirodi književne spoznaje i o graničnim mogućnostima književnog izražavanja, te Aristotel svojom razvijenom znanstveno-filozofskom teorijom književnih vrsta i mimetičkom (od grč. *mímēsis,* oponašanje) teorijom umjetnosti, čine dva tipa mišljenja o prirodi književnosti i o njenim oblicima, koje na ovaj ili onaj način slijedi filozofija književnosti sve do naših dana. Platonove i Aristotelove ideje kao i njihov način mišljenja o književnosti, sačuvale su se u teologiji srednjeg vijeka, razvili su ih renesansni mislioci, a cjelokupna filozofska estetika slijedila je njihove podsticaje sve do najnovijih pokušaja u kojima estetika treba napustiti filozofsku problematiku i postati prirodna znanost. Filozofska problematika proučavanja književnosti zato je, prije svega preko estetike, snažno djelovala – i danas djeluje – na znanstveno proučavanje književnosti, osobito na teoriju književnosti i na književnu kritiku. Jer, teorijska razmatranja, osobito ona koja nastoje objasniti prirodu književnosti, nerijetko crpe svoje temeljne postavke iz tradicije filozofske estetike, a filozofsko tumačenje pojedinih književnih djela, posebno u nekim vrstama književne kritike, oslanja se uvelike i danas na tradiciju onih brojnih filozofa koji književnosti posvetiše mnogo misaonih napora.

Za razliku od takve filozofske tradicije mišljenja o smislu književnosti, sasvim drugačiji tip proučavanja književnosti ima svoj izvor u naporima bibliotekara helenističkog razdoblja da sačuvaju i srede književnu baštinu. U Aleksandriji i Pergamu, naime, postojale su velike biblioteke u kojima su se čuvali brojni književni radovi starog svijeta. Zbog sasvim praktičnih razloga – potrebe da se osigura snalaženje u rukopisima, da se izbjegnu krivotvorenja i da se tako uredno sredi i sačuva književna baština – ti su



bibliotekari sastavljali popise djela s komentarima (tzv. *pínakes)* i popise najboljih djela po određenim književnim vrstama (tzv. *kanoni*), a u nekom obliku radili su i na tumačenjima vrijednih književnih djela. S tim radovima počinje povijest književnosti. Njihova praktična svrha nipošto ne umanjuje veliku i teorijsku važnost: tu je započet onaj rad kojemu je cilj čuvanje i razumijevanje književne baštine, a stvoreni su i temelji za njegovo sustavno nastavljanje. Rad helenističkih bibliotekara nastavljen je tako u nešto drugačijim okvirima i u srednjem vijeku, osobito pak u renesansi, da bi umnogome upravo njegova tradicija bila najčistije sačuvana u filologiji sve do naših dana.

I kao treći izvor tradicije proučavanja književnosti treba navesti retoriku, o kojoj je bilo mnogo govora u glavi o stilistici. Retorika je bila, treba to ponoviti, obuhvatna znanost, takva znanost koja je uključivala brojne spoznaje o jeziku, o književnosti, o govorništvu i o načelima ocjenjivanja književnih djela. Sustav retorike bio je jedan od temelja na kojima se zasnivalo znanje i obrazovanje starog svijeta, te tradiciju retorike u nekoj mjeri slijedi svaki, pa i najsuvremeniji, pokušaj razmišljanja o književnosti kao kultiviranom govoru, kao takvom načinu jezičnog izražavanja koji je podvrgnut određenim pravilima. U tom pogledu nije samo stilistika u užem smislu nasljednica stare retorike. I svi moderni pokušaji, npr. da se književnost razmatra kao komunikacija između pisca i čitatelja, imaju svoje podrijetlo u retorici. I oni, doduše na različite načine, ali ipak u jednom pravcu, slijede neprekinutu tradiciju proučavanja književnosti s aspekta načina na koji se književnost služi jezikom.

Tu trostruku izvornu tradiciju proučavanja književnosti mora imati u vidu svako razvrstavanje suvremenih pravaca i orijentacija u znanosti o književnosti, jer su mnoga moderna nastojanja oko pronalaženja jedinstvene metode, ili pak posebnih metoda znanstvenog proučavanja književnosti, i oko toga da se ograniči i točno zacrta predmet znanosti o književnosti, objašnjiva jedino kao pokušaji da se svi ti tradicionalni pravci ujedine, ili pak da se jedan od njih uspostavi na račun drugih. Nesumnjivo je da danas živi i razvija se kako filozofsko razmišljanje o književnosti tako i povijest književnosti koja se svjesno odriče filozofskih pretenzija, a i stilističko odnosno retoričko istraživanje pojedinih djela.

Ipak, za cjelinu suvremenog znanstvenog proučavanja književnosti od najveće je važnosti pokušaj konstituiranja znanosti o književnosti kao posebne znanosti izvršen u devetnaestom stoljeću.

## POZITIVIZAM I KRITIKA POZITIVIZMA

Sredinom devetnaestog stoljeća znanstveni pogled na svijet nadahnut uspjesima nekih prirodnih znanosti presudno djeluje i na proučavanje književnosti. Povjerenje u činjenice osjetilnog iskustva, uvjerenje da se načelom prirodoznanstvene uzročnosti mogu objasniti sve prirodne i društvene pojave, te sklonost prema razmatranju društvenih pojava u njihovim povijesnim promjenama i razvoju, nametnule su se nužno i svakom proučavanju književnosti, koje upravo od tada želi postati znanost. Povijest književnosti pri tome ima, prirodno, prednost pred svim ostalim načinima proučavanja književnosti. Povijest književnosti nastoji se uspostaviti kao nepristrano, objektivno i sustavno proučavanje književnosti u povijesnom slijedu, kao takvo proučavanje književnosti koje će moći objasniti povijesnu pojavu i razvoj književnosti, te na temelju takva objašnjenja i protumačiti pojedina književna djela kao spomenike povijesnih promjena i razvoja ljudskog društva. Takvo nastojanje naziva se obično pozitivizmom u znanosti o književnosti.

Pozitivizam (prema francuskom *positif*, siguran, stvaran, iskustven, pozitivan) naziv je za filozofsku orijentaciju koja teži da svaku spoznaju izvede iz činjenica koje se mogu iskustveno provjeriti. Pozitivizam u znanosti o književnosti, međutim, obično ima nešto uže značenje i ne može se shvatiti doslovno kao takvo učenje o književnosti koje bi se izravno pozivalo na filozofski pozitivizam. Pozitivizmom u znanosti o književnosti naziva se najčešće široko shvaćeno uvjerenje o tome da se smisao književnog djela može objektivno utvrditi na temelju poznavanja činjenica iz autorova života. Pozitivizam tako karakterizira biografizam, tj. iscrpan rad na proučavanju biografija pojedinih autora, historizam, tj. uvjerenje da su književna djela objašnjiva kao spomenici svog vremena te se moraju razmatrati i tumačiti u okviru povijesnog istraživanja o uvjetima njihova nastanka i psihologizam, tj. uvjerenje da je potrebno proučavati psihologiju autora kako bi se razumjele njegove tvorevine: umjetnička književna djela.



U analizi književnih djela pozitivisti su se uvelike služili pojmovima sadržaja i oblika, smatrajući da je sadržaj, tj. ono što je u djelu rečeno, od presudne važnosti, jer on kao tema ili kao misaoni sadržaj, ideja npr., uvelike određuje i način na koji je književno djelo oblikovano. Upravo na temelju iscrpnih analiza sadržaja izvodili su zaključke o smislu književnih djela, što ih je nerijetko vodilo do podcjenjivanja razlika između književnosti i filozofije ili znanosti, i do shvaćanja književnih djela kao kulturnih spomenika, bez dovoljnog naglašavanja njihove osobitosti kao umjetničkih djela. Istražujući biografije pisaca ulazili su u mnoge detalje, što često odvodi pažnju od činjenica važnih za razumijevanje književnih djela, ali su s mnogo vještine i napora razvili tzv. filološku analizu teksta (o kojoj je bilo govora u glavi o analizi književnog djela) i doveli je do visokog stupnja kritičnosti. U shvaćanju povijesti književnosti težili su objašnjenju književnih pojava u vremenu na temelju proučavanja uzroka nastanka pojedinih djela. Tako Wilhelm Scherer (1841–1886) povijest njemačke književnosti zasniva na proučavanju djela kao izraza osoba pisaca i karakteristika naroda kojemu oni pripadaju, a Hippolyte Taine (1828–1893) stvara cjelovito učenje o **rasi, sredini** i **trenutku** kao činiocima pomoću kojih valja objasniti svako književno djelo.

Taineovo učenje steklo je veliku popularnost i postalo jedan od uzoraka pozitivizma u proučavanju književnosti, iako ono u nekim temeljnim postavkama zapravo izlazi izvan okvira filozofskog pozitivizma. Taine je smatrao da povijest književnosti treba književna djela proučavati kao izraze određenih ljudskih osoba, a te osobe valja opet razumjeti kao rezultat naslijeđenih rasnih odnosno nacionalnih osobina i djelovanja društvene sredine. Tako se, prema njegovu mišljenju, može stvoriti znanstvena povijest književnosti, tj. takva povijest književnosti koja ne samo da opisuje i razvrstava postojeća književna djela, nego koja i objašnjava njihov nastanak u nekoj književnosti, pa i njihove bitne osobine, one osobine koje ih jedino i čine vrijednim književnim djelima.

Nedostaci pozitivizma rano su zapaženi. Tako je njemački filozof i povjesničar Wilhelm Dilthey (1833–1911) oštro kritizirao nastojanje pozitivizma da se društvene znanosti poistovjete s prirodnim znanostima, upozorivši da književna djela treba razumjeti kao individualne

duhovne tvorevine, a ne objašnjavati ih kao prirodne pojave. Za razliku od pozitivističke zamisli povijesti književnosti zasnovane na objašnjenju uzroka nastanka književnih djela, on razvija ideju tzv. duhovne povijesti (njem. *Geistegeschichte*) i književnost proučava kao izraz duhovne situacije pojedine epohe. Njegov pojam **duh vremena** (njem. *Zeitgeist*) trebao bi upozoriti kako se u svakoj povijesnoj epohi sve manifestacije društvenog života mogu razumjeti iz nekih njihovih jedinstvenih temelja, pa je to razlog što možemo govoriti npr. o romantizmu u glazbi, a također i u filozofiji, znanostima, pa čak i u takvim pojavama kao što su način odijevanja, običaji i sl. Za razliku od pozitivizma, Diltheyevo shvaćanje upozorava na **doživljaj** kao neposredan dodir s umjetničkim djelom i na specifičan duhovni značaj književnih djela.

Henrich Wölfflin (1864–1945), opet, posredno je kritizirao pozitivizam, upozorivši na značenje oblikovanja u renesansi i baroku, tj. upozorivši na **stil kao način umjetničkog oblikovanja**. Time je praktički poljuljano pozitivističko uvjerenje o važnosti sadržaja. Talijanski filozof i književni kritičar Benedetto Croce (1866–1952), s druge strane, oštro kritizira pozitivizam u okviru svoje estetike kao znanosti o **izrazu** koji je ujedno **intuicija**. Croceov intuicizam obara se na svaku mogućnost takvog shvaćanja umjetničkih djela gdje se umjetnost objašnjavala nečim što nije umjetnost. Praktički Croce je tako književnu kritiku i povijest književnosti pokušao zasnovati isključivo na intuiciji odnosno doživljaju. Umjetnost se, drži on, čitatelju otkriva u doživljaju i jedino taj doživljaj, i ono što je u njemu doživljeno, garantira vrijednost.

Mogli bismo reći da čitava znanost o književnosti dvadesetog stoljeća najvećim dijelom vodi borbu s pozitivizmom, i da najčešće predstavlja različite vidove kritike pozitivizma. Upravo to je, međutim, najjače svjedočanstvo o važnosti, pa i o vrijednosti pozitivizma, koji se održao, i još se održava, usprkos svim obrazloženim opovrgavanjima. Time, naravno, ne mislimo reći da je pozitivizam učenje koje bi se u cjelini moglo i danas braniti u znanosti o književnosti. Radi se samo o tome da su neke zasade praktičnog rada pozitivista i mnogi njihovi rezultati zadržali do danas vrijednost i značenje uzoraka. Mnoge kritike pozitivizma, osim toga, pokazale su se više kao rezultat polemičke usmjerenosti protiv pretjerivanja pozitivista nego kao opovrgavanje pozitivizma kao takvog. Kritički rad pozitivista na analizi teksta i na



istraživanju svih onih činjenica kojima se tekst može objašnjavati i danas često sadrži temeljne vrijednosti u proučavanju književnosti. Pretjerani biografizam, naivno uvjerenje da se književnost može objasniti kao prirodna pojava i odsutnost smisla za analizu umjetničke strukture književnih tekstova, međutim, danas se ne mogu održati; u tom smislu pozitivizam postoji u proučavanju književnosti jedino kao ostatak prošlosti koji je neprimjeren suvremenom iskustvu književnosti.

Točnije razumijevanje onog što čini i danas ostatak pozitivizma u znanosti o književnosti najlakše je ipak razabrati u okviru suvremenih učenja koja se suprotstavljaju pozitivizmu. U tom smislu od izuzetne je važnosti prije svega kritika pozitivizma i novo shvaćanje znanstvenog proučavanja književnosti koje zacrtaše ruski formalisti.

## RUSKI FORMALISTI

U bivšem Sovjetskom Savezu se neposredno nakon Oktobarske revolucije 1917. razvila vrlo živa književna i književnokritička odnosno književnoteorijska djelatnost. Više pjesničkih i književnokritičkih pravaca polemiziralo je međusobno, a u tim polemikama izgrađiše se s vremenom i neke okvirne orijentacije u problemima proučavanja književnosti, koje se uvjetno mogu nazvati i književnoznanstvenim školama. Na temelju pozitivističke znanosti o književnosti i književne kritike epohe ruskog realizma razvio se tako jedan tip proučavanja književnosti koji je nastojao književnost tijesno povezivati s razvojem društvenog života, i koji je u analizi književnih djela bitnu ulogu pridavao analizi tematike i idejnih stavova autora. S druge strane, u opreci prema takvom nastojanju, često podupiranom dogmatskom ideologijom i nedovoljno osjetljivom za umjetničke vrijednosti, razrađeno je učenje o presudnoj važnosti načela umjetničkog oblikovanja u proučavanju književnosti. U okviru takvog učenja nastala je tzv. formalna metoda u proučavanju književnosti, a njeni osnivači i zastupnici nazvani su kasnije ruskim formalistima.

Ruski formalisti, tj. predstavnici formalne metode u proučavanju književnosti, nisu se potpuno slagali u svim pitanjima proučavanja književnosti, niti su se zanimali uvijek istim ili sličnim područjima znanosti o književnosti. Neki od njih, osim toga, tijekom vremena mijenjali su i razvijali vlastite stavove, pa kasniji njihovi radovi nisu

uvijek u skladu s onim polaznim stajalištima koja su im bila zajednička za vrijeme zasnivanja škole. Zato tek ponešto uopćeno možemo reći da srž učenja ruskih formalista čine uglavnom radovi Viktora Šklovskog, Jurija Tinjanova, Borisa Ejhenbauma, Borisa Tomaševskog i Romana Jakobsona, nastali otprilike u razdoblju od 1915. do 1930.

Ruski su formalisti težili da znanost o književnosti izdvoje kao samostalnu znanost iz spleta sociološkim, psihološkim, lingvističkim, filozofskih i povijesnih učenja, u kojem se ona razvijala na zasadama pozitivističke orijentacije. U tom smislu oni naglašavaju potrebu da se znanost o književnosti ne bavi književnošću u cjelini, odnosno svim aspektima književnosti i književnog života, nego samo onim što književnost čini književnošću, samo literarnošću književnosti, kako to kaže R. Jakobson. Kako je pak književni oblik ono što književno djelo čini književnim djelom, način književnog oblikovanja postaje pravi i jedini predmet znanosti o književnosti. Umjetničkom kvalitetom treba se baviti estetika, a jezikom u književnom djelu lingvistika. Pri tome ipak određeno shvaćanje jezika, i određeno shvaćanje onog što je umjetnička kvaliteta, određuju način kako će se proučavati književnost, ali je zadatak znanosti o književnosti svjesno strogo usmjeren isključivo na proučavanje načina kako od jezičnog materijala nastaje djelo, koje može biti nositelj prije svega estetskih, a zatim i ostalih kulturnih vrijednosti.

U takvom proučavanju načina na koji se oblikuje književno djelo ruske formaliste vodi misao da jezik u književnom djelu svraća pozornost sâm na sebe, tj. da on ne upućuje jedino na ono što je njim rečeno, nego i na vlastitu strukturu, koja time postaje izuzetno važan činilac u razumijevanju književnih djela. Služeći se jezikom, književnik tako na osobit način »pravi« književno djelo. On organizira jezični materijal, upotrebljavajući niz takvih postupaka na temelju kojih će čitatelj biti upozoren na potrebu da jezik sâm i ono što jezik govori, prihvati u novoj dimenziji. Književni postupak (ruski: *priem*) postaje tako temeljni pojam ruskih formalista, a kao bit postupka shvaćena je začudnost (ruski: *ostranenie*), tj. pojava da književnik književnim postupcima postiže kod čitatelja takav dojam zbog kojeg se napušta uobičajeno shvaćanje riječi kao pukih oznaka za stvari. To će reći: književni postupci, kao stih, neobične riječi, pjesničke figure, poseban raspored riječi, neobičan tijek pripovijedanja, neobična perspektiva pripovjedača i sl., navode čitatelja da napusti uobičajeni način promatranja i shvaćanja, te da »vidi« stvari i pojave na nov, neuobičajen i zato izuzetno snažan način. Dojam postignut tim načinom i nije ništa drugo do temelj estetske vrijednosti djela. Književnost tako ne služi spoznaji u uobičajenom smislu riječi; bolje je reći da ona služi osobitom načinu »viđenja« svijeta.



Na temelju analize cjeline postupaka i njihova osobita sustava u svakom pojedinom književnom djelu može se, smatrahu ruski formalisti, odrediti stil pojedinog djela, a na temelju analize onih postupaka koji se pojavljuju u čitavim nizovima književnih djela mogu se odrediti i analizirati pojedine književne vrste. Književnoteorijska analiza pojedinog djela tako u biti i nije ništa drugo nego utvrđivanje temeljnog sustava književnih postupaka koji se u njemu upotrebljavaju. Temelj je tako svake analize *Don Quijotea*, na primjer, način kako je napisan taj roman, tj. kako je pisac komponirao građu i kakvim se sve jezičnim sredstvima služio da istakne osobito »viđenje svijeta« prisutno u *Don Quijoteu*. Književnoteorijska analiza dramskih vrsta, na primjer, treba utvrditi kakvi se postupci primjenjuju u svim tekstovima namijenjenim scenskom izvođenju. Skupinu dramskih tekstova tako čine oni tekstovi koji imaju na početku popis osoba i njihove karakteristike, koji su, zatim, organizirani tako da navode ime glumca, njegov govor i didaskalije, itd.

I u analizi stiha ruski su se formalisti koristili također idejama o književnom postupku, nastojeći stihove opisati izvan metričkih uzoraka i utvrditi onaj dojam začudnosti koji prizlazi iz jedinstva zvuka i značenja u stihovanom govoru, u takvom govoru koji osobito snažno naglašava svraćanje pažnje na sâm jezik, jer običnoj jezičnoj organizaciji suprotstavlja u nekom smislu osobitu stihovanu organizaciju. U analizi proze oni su opet prvi razvili razlikovanje između fabule, kao uzročno-posljedičnog, zbiljskog reda događaja prikazanih u djelu, i sižea, kao načina na koji su u djelu raspoređeni fabularni elementi, a također su razvili i učenje o motivaciji (usp. odgovarajuća poglavlja u 2. glavi ove knjige).

Obrađujući pretežno tehniku književnog oblikovanja, ruski su formalisti zaključili da zakonitosti u oblikovanju građe presudno uvjetuju tematiku i ono što se u najširem smislu riječi naziva sadržajem, a ne obrnuto. To znači da potrebe takvog književnog oblikovanja u kojem će se najlakše postići začudnost presudno usmjeruju i izbor teme

i karaktera npr., a ne da izabranoj temi i karakterima »pridolazi« naknadno odgovarajuća obrada. Tip scene i konvencije što ih publika prihvaća u obradi likova tako stvoriše, prema njihovu mišljenju, karaktere Edipa i Hamleta i presudno uvjetovahu tematiku Sofoklovih i Shakespeareovih drama. Takvo načelo oni ističu u opravdanoj bojazni od prenaglašavanja važnosti onog što je rečeno u djelu, prenaglašavanja do kojeg lako dolazi kada se izbor tema u književnim djelima i njihova misaona problematika razmatraju neovisno o činjenici da su to teme književnih djela i problematika koja se razvija unutar književnosti. Ipak, isticanjem toga načela oni su donekle ograničili područje interesa znanosti o književnosti. To je vidljivo i u njihovu shvaćanju razvoja književnosti.

Književnost se, naime, prema njihovu mišljenju razvija kao smjena stilova po načelu kontrasta. S vremenom, smatrahu oni, u svakoj književnoj epohi dolazi do »zasićenosti« publike određenim književnim postupcima. Književni postupci, kojima je bila svrha da »iznenade« čitatelja i istrgnu ga iz automatizma prihvaćena jezika, prestaju tako djelovati, jer su naprosto postali i sami uobičajen način izražavanja. Zato je potrebno da se pronađu novi postupci, potpuno novi sustavi postupaka, pa čak i nove književne vrste, kako bi se ponovno mogla javiti začudnost, a takvi postupci redovno postižu najbolji efekt ako su izravno suprotstavljeni uobičajenim postupcima. Ako je, npr., bujan jezik, pun metafora, postao uobičajen, začudnost će se postići jednostavnim jezikom, bliskim svakodnevnim izražavanju; ako je izuzetno sentimentalan karakter u romanu postao navika, začudnost će se postići uvođenjem lika izrazito nesklonog jakim osjećajima i sl. To će reći da, prema mišljenju ruskih formalista, smjena stilova u književnim epohama ne nastaje zbog toga što bi se pojavili novi »sadržaji« koje valja književno obraditi, nego su nove teme, novi karakteri i sl., nastali isključivo kao rezultat potrebe da se uspostavi nov oblik nasuprot starom, da novi književni postupci zamijene one koji su postali »starim« postupcima te više nisu književni postupci.

I u okviru samih ruskih formalista javile su se s vremenom kritike isključivosti takvih stavova i pojedine kritike dosta shematskog naglašavanja književnog postupka kao jedinog i odlučujućeg činioca u književnom oblikovanju i životu književnosti. Tako tzv. umjereni formalisti V. Žirmunski i V. Vinogradov nastoje u povijest književnosti uvesti i pojam društvenog razvoja, povezujući je sa sociološkim istra-



živanjima. Jurij Tinjanov, opet, podvrgao je kritici i sam pojam postupka, ako on biva shvaćen kao neka izvanvremenska bit književnosti. Tinjanov kritizira svaku statičku definiciju književnosti. I sam pojam književne činjenice, onog što je književno u književnosti, podliježe prema njegovu mišljenju promjeni. Književnost treba uvijek promatrati u odnosu prema neknjiževnim tekstovima, i u tom smislu razvoj književnosti nije samo razvoj određenih »vječnih« književnih oblika i književnih vrsta, nego i razvoj odnosa u kojima se mijenja i sam pojam onog što vrijedi kao književnost, odnosno, točnije rečeno: kao umjetnička književnost. Razvoj književnosti, prema tome, s jedne strane treba razmatrati u analizi društvenog razvoja, a s druge strane književne postupke nekog djela treba promatrati uvijek u sustavu odnosa prema književnim postupcima ostalih djela, koja trenutno vrijede kao književna djela, i u sustavu odnosa prema životnim činjenicama, tj. prema stanju društvenog života.

Kao što je već iz stavova Tinjanova vidljivo, mnogi polemički zaoštreni stavovi ruskih formalista doživjeli su bilo osporavanje bilo dalju razradu, koja ih je u mnogo čemu udaljila od polazne isključivosti prema drugačijim književnoteorijskim gledištima, ili pak od polazne naglašene samostalnosti znanosti o književnosti uz cijenu relativnog ograničavanja njena predmetnog područja. Ostaje, međutim, činjenica da je škola ruskih formalista u znatnoj mjeri izgradila sustavan način proučavanja književne tehnike, i da je taj način plodonosno djelovao – i još uvijek djeluje – na suvremeno znanstveno proučavanje književnosti kako kritikom pozitivističkog biografizma, psihologizma i prvenstva sadržaja nad oblikom, tako i pokušajem da se znanost o književnosti osamostali na temelju uvida u osobitost vlastite problematike.

## NOVA KRITIKA U ENGLESKOJ I AMERICI

Naziv »Nova kritika« (engl. *New Criticism*) upotrebljava se najčešće za oznaku grupe književnih kritičara u Sjedinjenim Američkim Državama koji su se u prvoj polovici našeg stoljeća suprotstavljali onim tipovima književne kritike u kojima je središnje mjesto zauzimao studij biografije autora i analiza misaonog sadržaja književnih djela. U nešto određenijem, užem smislu, glavnim predstavnicima Nove kritike smatraju se John Crowe Ransom, Allen Tate i Cleanth Brooks, koje

ujedinjuju neke zajedničke ideje o prirodi poezije i načinima kako valja analizirati književno djelo. U širem pak smislu u Novu kritiku ubrajaju se često i Thomas Stearns Eliot, Ivor Armstrong Richards, William Empson i drugi predstavnici engleske i američke književne kritike koje donekle ujedinjuju slične tendencije u analizi književnih djela, načelima vrednovanja i shvaćanja prirode poezije. Ponekad se, osim toga, naziv »Nova kritika« upotrebljava i u tako širokom smislu da obuhvaća niz književnih kritičara odnosno teoretičara književnosti i izvan engleskog govornog područja, ali u tom slučaju on označuje zapravo tek dosta općenite tendencije izražene u nekoliko pravaca moderne književne kritike odnosno znanosti o književnosti.

Nove kritičare, shvaćene u užem smislu, zanima prije svega analiza teksta književnog djela i takva ocjena književnih vrijednosti koja se temelji isključivo na književnim vrijednostima zapaženim u tekstu, a ne na onim vrijednostima za koje se pretpostavlja da postoje u djelu na temelju biografskih podataka o autoru ili na temelju analize njegovih idejnih stavova odnosno njegova pogleda na svijet. Književne kritike T. S. Eliota izvršile su u tom smislu velik utjecaj na njih – kao, uostalom, i na cjelokupnu književnu kritiku engleskog govornog područja – jer se Eliot u njima zalaže prije svega za impersonalnost pjesništva, za novo shvaćanje tradicije i za određeni tip klasicizma u poeziji. Eliot se, naime, suprotstavlja shvaćanju da poeziju treba čitati i analizirati kao izražavanje nekih osjećaja pjesnika. Ne pojavljuje se u pjesmi, smatra on, pjesnikova osoba, nego jedino samo pjesništvo, pjesništvo kao poseban način izražavanja koji djeluje na čitatelja, pa je potrebno skrenuti pažnju od pjesničke osobe isključivo na pjesničko djelo. Tradiciju u pjesništvu upravo i zbog toga ne treba shvatiti kao nastavljanje rada onih koji su nam izravno prethodili. Tradicija je određen sustav književnih vrijednosti, i prema tom cjelovitom sustavu odnosi se svako novo veliko književno djelo, koje i samo ulazi u taj sustav, mijenjajući ga u nekom smislu, jer nove vrijednosti ugrađuje u sustav starih, već prije poznatih i priznatih vrijednosti. Iz toga Eliot zaključuje da je klasično ono djelo koje ima upravo takav odnos prema tradiciji, takvo djelo koje uspostavlja vlastiti književni red i poredak vrijednosti na temelju svega onog što je u prošlosti neke književnosti, ili cjeline više srodnih književnosti, predstavljalo ostvarenje onih vrijednosti koje i danas priznajemo.



Za razliku od Eliota, koji je svoje shvaćanje poezije i zadaća proučavanja književnosti razvio u obliku književnokritičkih zapažanja i pojedinih kraćih eseja, I. A. Richards razradio je u knjizi *Načela književne kritike* (1924) čitav estetski sustav zasnovan na analizi psihičkih poticaja i uvjerenju o tome da pjesničko djelo prenosi čitatelju iskustvo o organizaciji i koordinaciji poticaja. Novi kritičari odustali su od njegovih ambicija da se stvori psihološka teorija umjetnosti, od njegova načina razlikovanja između dvije upotrebe jezika (on je, naime, pokušao strogo odijeliti znanstvenu i pjesničku upotrebu jezika), ali su znatan utjecaj na njih izvršile osobito analize u djelu *Praktična kritika* (1929). Tu je Richards, naime, analizom studentskih radova o trinaest nepotpisanih pjesničkih tekstova uvjerljivo pokazao kako je teška, i kako je ujedno neophodna, zadaća književnog kritičara utvrditi upravo i jedino ono što je u tekstu sadržano. Analizom brojnih zabluda koje nastaju projiciranjem u književni tekst onog čega u tekstu nema, on je nastojao upozoriti kako je potrebna koncentracija čitatelja na isključivo književne vrijednosti teksta, na one vrijednosti koje su date u samoj temi pjesme i u njenom izrazu. Često, naime, pretpostavljamo da postoje određene vrijednosti samo zato što znamo npr. da je pjesma djelo pjesnika čiju biografiju poznajemo, ili čiji psihički život naslućujemo, pa na temelju takvih pretpostavki sasvim iskrivljeno »doživljavamo« pjesničko djelo.

Na temelju Richardsovih i Eliotovih ideja novi kritičari nisu razvili neki poseban književnoteorijski sustav. Od ruskih formalista u tom ih smislu razlikuje relativno manji interes za opća teorijska pitanja i za izgradnju neke cjelovite, sustavne i predmetno utvrđene znanosti o književnosti, takve znanosti o književnosti koja bi se strogo mogla razgraničiti od drugih znanosti. Tako oni nastavljaju tradiciju proučavanja književnosti na engleskom govornom području, koje, za razliku osobito od proučavanja književnosti u Njemačkoj, nije težilo da stvori cjelovit sustav znanja o književnosti, sustav koji bi se mogao obuhvatiti jedinstvenim načelima, čvrstim metodama istraživanja i razrađenim odnosom prema drugim znanostima. S druge strane, međutim, oni su se oštro suprotstavili tradiciji tzv. akademskog proučavanja književnosti u vlastitim zemljama.

Stavivši u središte zanimanja tekst književnog djela, novi kritičari zahtijevali su tzv. pomno čitanje (*close reading*). Time su upozorili na potrebu da čitatelj savjesno i koncentrirano pazi na sve

detalje izraza, odnosno na sve one elemente koje tekst sadrži, a koji lako izbjegnu pažnji u čitanju orijentiranom isključivo prema razumijevanju riječi u smislu svakodnevnog govora ili jezika znanosti. Na temelju takvog čitanja književni kritičar treba se baviti, prema njihovu mišljenju, analizom književnih vrijednosti teksta, a ne onih kulturnih vrijednosti na koje eventualno tekst može upućivati. Zato su vlastitu književnu kritiku smatrali doista k n j i ž e v n o m kritikom, za razliku od misaone, »sadržajne« kritike, koja se, smatrahu oni, bavila svim vrijednostima teksta, pri čemu je književna vrijednost obično bivala zapostavljena.

U analizi književnih djela, i u postupku njihova ocjenjivanja, novi su kritičari često razvijali vlastite složene sustave pristupa književnim djelima, ali naglasak je pri tome uvijek bio na udubljivanju u književno-umjetničke vrijednosti pojedinog djela, a pojmovni sustav analize i ocjene uglavnom su shvaćali kao pomoćno sredstvo, kao sredstvo koje tek uvjetno može vrijediti u svim slučajevima i tako biti upotrijebljeno za pravi znanstveni sustav. Zato su i njihove zasluge za teoriju književnosti više u svraćanju pažnje na tekst i u otkrivanju pojedinih bitnih osobina nekih književnih vrsta nego u izgradnji nekih temeljnih načela znanstvenog proučavanja književnosti. Oni su, međutim, uvelike obogatili sposobnost doživljavanja književnosti, razvili smisao za književne vrijednosti i upravo time omogućili plodonosniji i raznovrsniji rad na daljem proučavanju književnosti kao umjetnosti.

## UČENJE O INTERPRETACIJI

U njemačkoj znanosti o književnosti osjeća se nakon Drugoga svjetskog rata sve jači utjecaj stilistike, a također određeni utjecaj Nove kritike i ruskih formalista. Pod utjecajima lingvističke stilistike, ili čak u okviru stilističke književne kritike (usp. odgovarajuće poglavlje u glavi o stilistici), razradilo je nekoliko teoretičara književnosti poseban tip analize književnog djela i književnokritičke ocjene koji je nazvan i n t e r p r e t a c i j o m. Učenje o interpretaciji književnog djela oslanja se, s jedne strane, na bogato i raznoliko iskustvo njemačke estetike i njemačke književne kritike, a istodobno, s druge strane, to iskustvo vlastite tradicije povezuje s tendencijom analize teksta i samostalnosti književnog proučavanja koja je prisutna i kod ruskih formalista i u Novoj kritici u Engleskoj i Americi. Za razliku, međutim, od novih



kritičara, njemački se teoretičari interpretacije izravno oslanjaju na stilistiku, a često nastoje, osim toga, povezati učenje o interpretaciji s filozofskom metodom fenomenologije (o kojoj će biti govora kasnije) ili s estetskim učenjima o intuiciji (npr. sa spomenutim učenjem B. Crocea).

Na razvijanje metodâ interpretacije, kao takvog načina tumačenja književnog djela u kojem se pokušavaju povezati svi elementi književnog djela u skladnu cjelinu, utjecala je možda najviše stilistička kritika Lea Spitzera, njegovo učenje o zapažanjima pojedinih detalja jezičnog izraza od kojih počinje tumačenje, a također i njegovo učenje o intuiciji koja garantira da je književno djelo doista skladna, stilski jedinstvena cjelina. Sličnu metodu polaženja od pojedinačnih detalja izraza primijenio je na širokom području razvoja europske književnosti i Erich Auerbach u glasovitom djelu *Mimesis* (1946). Polazeći od nekih odlomaka važnih djela europske književnosti, on na osnovi studiozne stilske analize otkriva načine na koje se oblikovala stvarnost u pojedinim književnim razdobljima i pojedinim književnim djelima. Takva je metoda uspješno povezala analizu stilskih osobitosti izraza s uvidom u problematiku povijesnih epoha i s analizom načina na koji se ta povijesno-društvena problematika izražava upravo u književnim djelima.

Za razliku od Auerbacha, međutim, osobito radovi Wolfganga Kaysera i Emila Staigera razrađuju učenje o interpretaciji kao metodi koja se zasniva isključivo na analizi koja ne želi »zavirivati ni lijevo ni desno, a najmanje iza književnog teksta«, držeći se tako strogo tumačenja jedino onog što je u tekstu prisutno. To je načelo tzv. i m a n e n t n e i n t e r p r e t a c i j e ipak samo polemički naglašavalo otpor prema pozitivizmu. Praktički se interpretacije služe svim relevantnim podacima o djelu i autoru, nastojeći jedino da ne iznevjere osnovnu misao o tome da je književno djelo uvijek neponovljiva, individualno vrijedna, jedinstvena i, prije svega, jezična tvorevina.

Učenje o interpretaciji ističe potrebu da se u književnokritičkoj analizi pođe od t e m e l j n o g u m j e t n i č k o g d o j m a djela, tj. od umjetničkog doživljaja tek nakon kojeg je moguća svaka znanstvena analiza, takva analiza koja se neće zaustaviti samo na nabrajanju pojedinih elemenata književnog djela, nego će uspjeti pokazati i način kako su ti dijelovi povezani u cjelinu da bi omogućili umjetnički doživljaj. Svi elementi jezičnog izraza u djelu imaju zato samo relativnu funkciju. Tako npr. pjesničke figure, kompozicija djela ili pojedini

idejni stavovi karaktera sami po sebi ne znače za umjetničku vrijednost ništa. Nemoguće je govoriti o vrijednostima i važnosti književnih elemenata izvan cjeline djela. Samo funkcija dijelova odnosno elemenata djela u ostvarenju jedinstvenog s k l a d a d j e l a ima važnost za interpretaciju. Tako pojam s t i l a biva proširen do te mjere da stil označuje zapravo umjetnički svijet djela, tj. onaj jedinstveni način na koji je djelo organizirano iz svih svojih elemenata. Analiza jezika književnog djela pri tome, prirodno, ima najveću ulogu. Ne samo da takva analiza znači analizu jedne razine izraza pored ostalih (pored npr. izbora tematike i karaktera) nego ona treba uključiti u sebe sve ostale elemente. U tom smislu ostvarene su relativno najuspjelije i metodološki najčistije interpretacije kada se interpretiralo neko kraće pjesničko djelo, u kojem su interpretatori pokazivali jedinstvo ritma, zvuka i značenja riječi. Interpretacija većih književnih djela, proznih i dramskih, pokazala se kao znatno teža zadaća za strogo provođenje načela interpretacije, mada su i na tom području njemački teoretičari i praktičari interpretacije dali izvanredne primjere uspješnog povezivanja tematskih i kompozicijskih elemenata s pojedinim elementima jezičnog izraza u jedinstvenu značenjsku cjelinu.

Slično kao i književnokritičke rasprave novih kritičara, i pojedine interpretacije književnih djela umnogome su obogatile smisao za zapažanje onih detalja izraza koji su često od presudne važnosti za razumijevanje umjetničke vrijednosti književnog djela. Nešto je manje uspješan pokušaj da se na temelju učenja o interpretaciji izgradi cjelovit sustav znanosti o književnosti, ali u tom pogledu djelo Wolfganga Kaysera *Jezična umjetnina* (1948) predstavlja u mnogo čemu i danas nenadmašen pothvat. Kayser je, naime, u tom djelu sistematizirao dotadašnje iskustvo stilski orijentiranog proučavanja književnosti, zamislivši znanost o književnosti kao sustavno učenje o načinima jezičnog oblikovanja u književnom djelu, razvijeno od pojedinih elemenata izraza (građa, motiv, fabula, kompozicija, stih), preko učenja o stilu kao izrazu umjetničkog jedinstva djela, do učenja o pojedinim književnim rodovima i vrstama. Vidljivo je da pri tome povijest književnosti ne shvaća kao sastavni dio znanosti o književnosti. Upravo ta odsutnost povijesne dimenzije zato je izazvala mnoge opravdane kritike.

Emil Staiger je, opet, pokušao metodu interpretacije iskoristiti i za zasnivanje učenja o književnim rodovima kao temeljnim pojmovima



znanosti o književnosti. U djelu *Temeljni pojmovi poetike* (1946) on tako izvrsnim analizama lirskog, epskog i dramatskog stila pokušava utvrditi temeljne značajke književnih rodova i zatim na tome izgraditi učenje o književnim rodovima kao idealnim tipovima književnog izražavanja (usp. poglavlje o književnim rodovima). U pogledu zamisli da se književni rodovi utemelje na učenju u osnovnim mogućnostima ljudskog izraza, međutim, Staigerova knjiga izlazi iz okvira učenja o interpretaciji.

Posljednjih godina čini se da je učenje o interpretaciji napušteno u svom isključivom vidu, ali su iskustva u interpretacijama pojedinih djela na određeni način sadržana u gotovo svim suvremenim nastojanjima znanosti o književnosti.

## PSIHOANALITIČKA I ARHETIPSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

Usporedo s navedenim pravcima u znanosti o književnosti koji su inzistirali na načelu oblikovanja književnog djela, u dvadesetom stoljeću razvijaju se i tipovi književne kritike, odnosno znanstvenog proučavanja i književnosti u cjelini, koji se bave pretežno tematikom književnih djela, ali uglavnom na posve nov način. Jedan od takvih tipova temelji se na p s i h o a n a l i z i, pravcu u psihologiji i određenom postupku u istraživanju psihičkog života, odnosno na metodi liječenja psihičkih poremećaja koja se s vremenom razvila u cjelovito učenje o čovjeku.

Već osnivač psihoanalize Sigmund Freud (1856–1939) izrazito se zanimao problemima književnog stvaralaštva, te su neka njegova djela posvećena analizama pojedinih književnih djela ili nekih književnih vrsta. Freud je razvio učenje o konstitutivnim elementima psihičkog života (»ono«, »ja«, »nad-ja«) kojima odgovaraju određeni psihički sustavi između kojih ne postoji uvijek koordinacija i slaganje. Tako je osobito sukob između nagona, koji teže slijepom zadovoljenju, i svjesne sfere osobe, koja se pokorava društvenim autoritetima i uzorima, u središtu njegovih istraživanja književnosti. Umjetnost, naime, prema njegovu mišljenju, služi fiktivnom razrješenju unutarnjih napetosti između podsvjesnih poticaja i svjesne djelatnosti pojedinaca, jer ona u

simboličkom obliku predstavlja i tako na neki način osvješćuje primarne ljudske nagone. U tom smislu on razvija učenje o na poseban način shvaćenoj **katarzi** (usp. objašnjenje pojma u glavi o dramskim vrstama), a ujedno otvara široko područje proučavanja uobičajenih i učestalih tema i motiva u književnim djelima.

Freud nije smatrao da njegova psihoanaliza rješava pitanje vrijednosti umjetnosti i književnosti, ali je stvorio uzorak tumačenja činjenice što su neki motivi u književnosti veoma učestali, a i pokušao je odgovoriti na pitanje zašto pojedini sklopovi motiva djeluju na publiku. Publika, naime, prema njegovu shvaćanju, nesvjesno prepoznaje vlastite psihičke sukobe u književnim djelima. Pojedini Freudovi nastavljači i sljedbenici pokušali su i u širem zahvatu iz Freudovih shvaćanja izvesti cjelovito objašnjenje prirode umjetnosti, ili su pak pokušali primjenjivati Freudove spoznaje u književnokritičkim analizama. Pri tome, čini se, strogo doktrinarna psihoanalitička književna kritika nije imala mnogo izravnog utjecaja na znanstveno proučavanje književnosti, ali je ipak, posredno, pridonijela boljem razumijevanju pojedinih karaktera i tematskih sklopova. Osim toga, Freudove analize tehnike sna u knjizi *Tumačenje snova* (1900), i analize tehnike stvaranja viceva, u djelu *Vic i njegov odnos prema nesvjesnom* (1905), sadrže i danas poticajne uvide u zakonitosti procesa onog što u najširem smislu nazivamo umjetničkim stvaralaštvom.

Treba, također, reći da je psihoanaliza znatno djelovala na razvoj posebne znanstvene discipline, p s i h o l o g i j e k n j i ž e v n o s t i, koja se u našem stoljeću uspješno razvija, bilo u skladu s psihoanalizom, bilo pak u oštroj kritici i suprotstavljanju psihoanalitičkim stavovima. Psihologija književnosti proučava psihičku zakonitost književnog stvaralaštva, kako s obzirom na književnika koji stvara djelo, tako i s obzirom na čitatelja i način njegova prihvaćanja književnog ostvarenja.

Osim toga, psihoanalizom potaknuta problematika proučavanja učestalih motiva i tema književnih djela utjecala je na pojavu i razvoj takvog tipa proučavanja književnosti koji se zanima analizom ustaljenih slika, likova i uzoraka ponašanja u književnim djelima, nastojeći da u takvoj analizi pronađe temelje za razumijevanje cjelokupnog književnog stvaralaštva. Freudov učenik Carl Gustav Jung, koji je kasnije razvio vlastito učenje u mnogo čemu različito od psihoanalize, prvi je upotrijebio i obrazložio temeljni pojam takve orijentacije u proučavanju



književnosti a r h e t i p (prema grčkom *arkhaîos*, star i *týpos*, oblik). Baveći se, naime, proučavanjem veze između mitova i podsvijesti, on je pojam podsvijesti shvatio i u smislu kolektivne podsvijesti, tj. takvog psihičkog sloja koji je zajednički svim ljudima, jer na određeni način sadrži kolektivno iskustvo čovječanstva. To iskustvo samo posredovano, preko simbola, dolazi do svijesti pojedinca, a ono sadrži niz nediferenciranih oblika, tipova i tendencija. Arhetipovi su tako za Junga neki oblici podsvjesne psihičke energije, oblici koji se manifestiraju u simbolima sna, mitova i umjetnosti.

Kako je Jungov pojam arhetipa tijesno povezan sa simbolima, mnogi književni kritičari koji se bave proučavanjem simbola u književnim djelima i simbolične funkcije književnosti preuzeli su ga u doslovnom ili u nešto izmijenjenom smislu. U novije vrijeme razvijeno proučavanje tzv. primitivnih kultura, sustavno istraživanje mitova i svih ostalih oblika simboličkog ljudskog izražavanja, te psihološka istraživanja i zanimanje za proučavanje simbola u okviru lingvistike i filozofije jezika, potakli su i književnu kritiku da se sustavno pozabavi studijem načina na koji se u pojedinim književnim djelima, ili u književnim epohama, oblikuje prastaro iskustvo čovječanstva. U tom pogledu knjiga američkog učenjaka Northropa Fryea *Anatomija kritike* (1957) predstavlja najobuhvatniji i najsustavniji pokušaj.

Frye, za razliku od Junga, arhetipovima naziva simbole odnosno slike koje se u književnosti ponavljaju dovoljno često da ih možemo smatrati elementima književnog iskustva. Shvativši tako arhetipove kao elemente književne strukture, on razvija složen sustav znanosti o književnosti u kojem bi proučavanje tematike pružalo temelj za razumijevanje elementarne književne strukture, takve strukture na temelju koje bi se, zatim, mogli objektivno studirati i svi ostali književni elementi, tj. sredstva jezičnog izražavanja, književne vrste, karakteri i sl. Mnoga su pitanja pri tome ostala otvorena. Frye izgrađuje svoj sustav logično, ali se često mnogo ne obazire na znanstveno-filozofska načela konstituiranja jedne sasvim nove znanosti, a upravo to zapravo želi, jer oštro kritizira gotovo sve što je na polju znanosti o književnosti do njegove knjige učinjeno. *Anatomija kritike* tako nije mnogo djelovala na razvoj sustavne znanosti o književnosti, ali je potakla interes za intenzivniji studij tematike književnih djela i za povezivanje iskustava drugih znanosti, osobito psihologije i etnologije,

s iskustvima književne kritike koja se ponekad, npr. u Novoj kritici, i suviše zatvarala u vlastite okvire.

## UTJECAJI FENOMENOLOGIJE I EGZISTENCIJALIZMA

Kako u filozofiji našeg stoljeća fenomenologija (prema grčkom *phainómenon*, ono što se vidi, pojava, i *lógos*, riječ, zakon, znanost) Edmunda Husserla (1859–1938) zauzima izuzetno važnu ulogu, prirodno je što ona djeluje i na proučavanje književnosti u svim vidovima. Utjecaj fenomenologije, međutim, treba reći prije svega, teško je jednoznačno odrediti i nedvosmisleno označiti u svakom pojedinom slučaju. Razlog je tome što se fenomenologija shvaća i kao jedna filozofsko-znanstvena metoda, i kao jedan tip filozofiranja, i kao cjelovito filozofsko učenje odnosno jedna filozofija. Kod Husserla svi su ti aspekti shvaćanja fenomenologije prisutni u jedinstvu. Njegovi sljedbenici, kao i filozofi koji su njegovu filozofiju djelomice ili u cjelini ugradili u vlastite sustave, međutim, razilaze se u shvaćanju fenomenologije do te mjere da se i svaki od navedenih aspekata može shvatiti odvojeno. Time je odnos proučavanja književnosti prema fenomenologiji mnogostruk i teško odrediv. U nekim slučajevima pokušava se izravno preuzeti fenomenološka metoda, u nekim se radi o posrednom djelovanju fenomenološke filozofije na teoriju književnosti ili književnu kritiku, a u nekim čak o povremenom nesustavnom i nerijetko loše obrazloženom »posuđivanju« nekih tema ili termina iz fenomenologije i o njihovu korištenju u razmatranju književnosti.

Načelno značenje za utjecaj fenomenologije na proučavanje književnosti, ipak, može se reći, ima fenomenološka metoda koju valja razlikovati od empirijske metode. Empirijskom metodom, naime, svi se predmeti proučavanja, pa i književno djelo, razmatraju s različitih aspekata. Sa svakog aspekta predmet se drugačije »vidi« i na njemu se uočavaju drugačije osobine, one osobine koje smo aspektom razmatranja stavili u »prvi plan« promatranja. Načelno, za empirijsku metodu postoji bezbroj mogućih aspekata pristupa, i oni su, također načelno rečeno, međusobno ravnopravni. Fenomenološka metoda, međutim, drži da se u misaonom razmatranju predmeta može doseći ono što se u okviru fenomenološke filozofije naziva bit (njem. *Wesen*). Kada se u razmatranju pojava dođe do njihove biti, što je izraz njihove pojedinačnosti koja se dalje ne može »razbiti« jer bi tada te pojave prestale biti ono što jesu, dolazi do onog temelja na kojem se može zasnovati **znanost o bitnom**. Umjesto aspektualnosti empirijske metode, fenomenološka metoda tako pretpostavlja mogućnost da se spoznaju oni temelji na kojima se izgrađuje svako iskustvo, pa tako i iskustvo o književnim djelima.



Na jedan je način fenomenološku metodu izravno upotrijebio u analizi književnih djela poljski filozof Roman Ingarden. Najprije u knjizi *Književno umjetničko djelo* (1931), a zatim i u kasnijim brojnim radovima, on je razvio teoriju o slojevima književnog djela (usp. poglavlje o strukturi književnog djela u glavi o analizi književnog djela), na temelju koje se književno djelo mora razmatrati kao organsko jedinstvo slojeva koji međusobnim odnosima i uzajamnim djelovanjem omogućuju konkretizaciju. Konkretizacija, drži on, nastaje kad djelo čitamo, a treba je razlikovati od djela, koje je u biti shematska tvorevina i koje sadrži tzv. mjesta neodređenosti, tj. takva mjesta koja dopuštaju da čitatelj »ispuni« vlastitom maštom i ono što neposredno nije rečeno. Razlikovanjem između književnog djela i njegovih konkretizacija Ingarden je tako na osobit način riješio problem odnosa djela i čitatelja, razvivši pri tome izvrsne analize načina na koji se književno djelo prihvaća. Analiza onog što nazivamo »doživljajem književnog umjetničkog djela« tako je u njegovim radovima provedena s izuzetnom znanstvenom strogošću.

Na drugi način Husserlova fenomenologija djeluje na niz suvremenih filozofa, pa tako i na filozofski pravac koji je popularno nazvan egzistencijalizmom (prema lat. *existentia*, postojanje). U užem smislu egzistencijalizmom se naziva smjer u filozofiji i u književnosti koji najbolje izražava jedna faza stvaranja francuskog filozofa i književnika Jeana-Paula Sartrea. Sartre se posebno bavio i problematikom književnog stvaralaštva, pa njegovi eseji o angažiranoj književnosti npr., i o pojedinim književnicima, veoma utječu na francusku književnu kritiku. I Sartreova filozofija u cjelini, svojim zalaganjem za apsolutnu slobodu čovjeka, učenjem o tome da čovjek slobodno izabire u vlastitom životu ono što će biti, i učenjem o projektu kao slobodnom nacrtu vlastitog budućeg postojanja, djelovala je na tematiku i terminologiju jednog tipa književne kritike koji je književna djela uglavnom nastojao analizirati u kontekstu filozofske problematike koja je u njima sadržana.

U širem smislu, međutim, egzistencijalizmom se naziva i jedna suvremena filozofska orijentacija, tzv. filozofija egzistencije, u koju se uvjetno može ubrojiti i Martin Heidegger, čija je filozofija najjače utjecala i na proučavanje književnosti. Temeljno Heideggerovo djelo *Bitak i vrijeme* (1927) već je zacrtalo problematski obzor analize čovjekova postojanja, takve analize koja se razlikuje od svih tipova znanstveno-filozofske analize čovjeka kao predmeta društvenih ili prirodnih znanosti, jer čovjeka promatra kao biće koje je uvijek u svijetu. Egzistencija je tako poseban način postojanja čovjeka, a analiza tog načina postojanja otkriva vremenitost čovjeka i njegov posebni odnos prema bitku svih bića. Kasniji Heideggerovi radovi posvećeni su isključivo pitanju o bitku, pa to pitanje na poseban način obrađuju i oni radovi koji se izričito bave prirodom pjesništva ili pojedinim pjesničkim djelima.

Vlastite radove o prirodi pjesništva, i one o pojedinim pjesničkim djelima, Heidegger ne drži prilozima izgradnji estetike, niti pak prilozima književnopovijesnom odnosno književnokritičkom pristupu pjesništvu. U okviru svog filozofiranja on, naime, razvija vlastito stajalište o odnosu filozofije i pjesništva. Njegovi radovi isključivo nastoje pokazati kako pjesništvo nekih pjesnika govori isto, mada na drugi način, što govori i velika filozofija, štoviše, da pjesništvo prodire, tako reći, dublje od filozofije, jer se tek u obzoru pjesništva otkriva ona istina bitka na kojoj se zatim razvijaju filozofija i znanost. Osobitim stilom, originalnošću stavova i filozofskom relevantnošću pitanja koja postavlja, Heidegger je tako razvio poseban tip filozofske interpretacije pjesama koji tematski i problematski stoji po strani od književnoznanstvenog studija, ali koji dubinom uvida u suvremenu filozofsku problematiku i izvornošću privlači ne samo suvremene filozofe nego i mnoge književne kritičare.

Utjecaj Heideggerovih radova na suvremenu znanost o književnosti, odnosno na suvremenu književnu kritiku, zato je mnogostruk i u mnogo čemu protuslovan. S jedne strane bilo je dosta pokušaja da se izravno slijedi onaj način tumačenja pojedinih pjesnika koji je prisutan posebno u Heideggerovim esejima o Hölderlinovim, Traklovima i Rilkeovim pjesmama. Ti pokušaji, međutim, rijetko su uspjeli zadržati nešto od Heideggerove filozofske dubine i lucidnosti. Najčešće su preuzeti tek termini njegove filozofije, nerijetko u sasvim novom, pa čak i u izravno promašenom smislu. S druge strane postoje pokušaji da se Heideggerovi radovi o pjesništvu, ili njegova filozofija u cjelini, shvate kao temelj na kojem valja izgraditi neki tip filozofski zasnovane znanosti o književnosti. Takvi pokušaji, opet, nisu uvijek slobodni od navedenih promašaja prisutnih u izravnoj primjeni Heideggerove metode, ali se ne može poreći da su negdje djelovali na bolje razumijevanje filozofske problematike znanosti o književnosti, koja se često ne razabire dovoljno u ranije navedenim pravcima razvoja suvremene znanosti o književnosti.



Osim toga, upravo je Heidegger razvio suvremenu metodu filozofske hermeneutike (prema grčkom *hermēneutikè tékhnē* vještina tumačenja), koju kao vještinu razumijevanja i tumačenja tekstova poznaje već srednji vijek, ali je u novije vrijeme posebno obnavlja Wilhelm Dilthey. Problematika hermeneutike kao filozofske discipline koja se bavi temeljnim uvjetima i načelnim mogućnostima razumijevanja, te načinima na koje je uopće moguće tumačenje tekstova, postala je na određen način sustavni dio svake teorije interpretacije. Tako mnogi teoretičari interpretacije često koriste iskustva filozofske hermeneutike, primjenjujući ih na tumačenje pjesničkih tekstova. Određen sukob između filologije i hermeneutike, koji se nazire u radovima nekih suvremenih teoretičara, pri tome ostaje još uvijek jedno od otvorenih pitanja budućih napora oko sigurnije izgradnje temelja znanosti o književnosti.

I na kraju, mada nikako ne i najmanje važno, treba reći da upravo iz primjene fenomenologije danas dolazi najviše poticaja za razvoj filozofije književnosti, koju valja razlikovati od znanosti o književnosti, jer se njezini problemi, doduše, mogu križati i isprepletati s problemima znanosti o književnosti, ali ipak zadržavaju određenu samostalnost. Filozofija književnosti treba se baviti studijem temelja znanosti o književnosti i studijem književnosti s aspekata njene povijesne sudbine, proučavanjem temeljnih uvjeta i mogućnosti spoznaje književnih djela i shvaćanjem svrhe književnosti kao umjetnosti u obzoru filozofske problematike, koja nadilazi problematiku svake pojedinačne znanosti i svake moguće kombinacije nekoliko znanosti.

Kako se znanost o književnosti razvija u intenzivnim odnosima s drugim znanostima, mnoga područja i mnogi načini proučavanja književnosti podjednako tako pripadaju lingvistici, semiotici ili sociologiji npr. kao i znanosti o književnosti. Tako je i u okviru sociologije kulture kao posebna disciplina razvijena i sociologija književnosti, koja se može podjednako tako shvatiti i kao književnoznanstvena disciplina, premda je uglavnom određena okvirima nekih sociooloških učenja, ili se upravlja pretežno metodama sociološkog istraživanja. Kako, međutim, shvaćanje društvenog života uvelike ovisi i o općim filozofskim stajalištima, mnoge je radove takve orijentacije teško razlučiti s jedne strane od filozofije književnosti, s druge strane od strogo sociooloških istraživanja, a s treće strane od znanosti o književnosti u užem smislu riječi. Kako pri tome ipak nije sporno da su rezultati takvog proučavanja književnosti uvijek važni za znanost o književnosti, mnoga se razrađena učenja o odnosu književnosti i društvenog života svakako mogu shvatiti i kao posebne književnoznanstvene orijentacije.

Razvijeno i razgranato proučavanje književnosti s tog aspekta uglavnom se kreće u dva okvirna pravca. Na jedan način književnost se očito može istraživati metodama iskustvenih znanosti, naprosto kao i svaka druga društvena djelatnost. Tako orijentirana sociologija književnosti danas raspolaže metodama koje služe prikupljanju relevantnih podataka, njihovoj klasifikaciji i utvrđivanju određenih zakonitosti kako književne proizvodnje tako i načina na koje se književna djela čitaju i razumijevaju. Tako, recimo, Robert Escarpit u mnogim radovima naglašava kako suvremena sociologija književnosti može utvrditi pravilnosti, pa onda i zakonitosti koje vladaju u književnoj proizvodnji, distribuciji knjiga i književnih časopisa te u načinima na koje književnost zapravo biva čitana, pretpostavimo li jedino svakome poznat i razumljiv pojam književnoga djela i književnika kao proizvođača književnosti, te pojam čitatelja kao potrošača književnih djela. Statistički se zatim mogu istražiti tko su književnici, kakav je njihov položaj u društvenom životu, koliko ih ima u nekoj zajednici i kakvih su zanimanja, kao što se može istražiti također koje i kakve se knjige tiskaju, gdje se tiskaju, tko ih čita i što o njima misli. Time se – drži Escarpit – nipošto ne zanemaruje potreba daljeg istraživanja i proučavanja književnih struktura i književnih vrijednosti, čime se mogu



baviti drugačije orijentacije, ali je omogućeno prikupljanje određenih činjenica i takva znanstvena obrada kakva u svakom slučaju omogućuje i utvrđivanje, kao i analizu, mnogih važnih zakonitosti književnog života u cjelini.

U drugom pravcu razvija se proučavanje književnosti koje književnost razmatra kao izraz određenog načina društvenog života i nastoji analizirati složenost odnosa između književnosti i društva. Prirodno je da se u takvim okvirima mogu postaviti brojne i raznolike hipoteze, kao i da se samo proučavanje može razvijati na mnoge načine. Ovisno o tome kako se shvaća što je predmet i što su temeljne metode sociologije, ali i ovisno o tome kako se shvaća priroda same književnosti, obrađuju se bilo problemi analize društvenih okolnosti u kojima određeni tip književnosti zapravo nastaje, bilo sociološki orijentirano proučavanje pojedinih stilova, zatim osobito proučavanje književnog ukusa, odnosa književnih struktura prema društvenim strukturama u pojedinim povijesnim razdobljima, pa sve do pokušaja da se književnost u cjelini shvati, opiše i analizira kao određena društvena djelatnost osobite vrste.

Osobito u okviru marksizma, shvaćenog, međutim, na veoma različite načine, razvijena je tako i razrađivana problematika odnosa između književnosti i društvenog života. Pri tome su postojale uglavnom dvije temeljne orijentacije. Prva se razrađivala pretežno unutar politički uvjetovanoga dogmatskog shvaćanja, prema kojem je književnost svrstana u društvenu nadgradnju, pa se istraživanje bavilo odnosom između te nadgradnje i ekonomske osnovice, ili pak načinima na koje književnost, koja je ujedno određena kao ideologija, oslikava i izražava tendencije unutar društvenog života. Tako orijentirani radovi uspijevali su tek ponekad, zahvaljujući iscrpnoj analizi pojedinih aspekata povijesne zbilje, nadići okvire ideologije, ali su i tada predstavljali više svojevrsnu razradu stare pozitivističke metode, no neku novu književnoznanstvenu orijentaciju.

Za metodologiju znanosti o književnosti zato je mnogo važnija druga temeljna orijentacija, u okviru koje je marksizam shvaćen pretežno u filozofijskom smislu, pa su se pojavila različita tumačenja Marxova shvaćanja književnosti i umjetnosti, od kojih su neka omogućila i razradu pojedinih važnih aspekata odnosa književnosti i društva, kao i osobite metode tumačenja povijesti književnosti i pojedinih

književnih djela. U takvom okviru neki su autori, koji su djelovali uglavnom izvan okvira sfere utjecaja bivšega Sovjetskog Saveza, kao György Lukács (osobito u ranijim radovima), Henri Lefebvre, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse i Ernst Bloch, razvili uvelike samosvojna učenja o prirodi književnosti i o temeljnom odnosu književnosti i društvenog života, koja su utjecala i na mnoge strukturalistički orijentirane autore i na teoretičare recepcije.

U takvoj orijentaciji najčešće je razrađivana problematika otuđenja čovjeka u građanskom društvu, pa su književnost u cjelini, određene književne epohe ili pojedina književna djela, analizirana i tumačena prije svega u aspektu kritike industrijske civilizacije, kao i kritike postojećih društvenih institucija, pri čemu nerijetko nije izuzeta iz kritike ni takva društvena organizacija kakva se pozivala upravo na marksizam u smislu određene ideološke doktrine. Književnost pri tome redovno nije shvaćena kao izravno oponašanje društvene zbilje, te su proučavani složeni odnosi između književnih i društvenih struktura, analogije i korespondencije između književnih struktura i struktura povijesnih epoha, a često je naglašavan i analiziran utopijski element u književnosti, kojim se željelo naglasiti kako u književnosti dolaze do izražaja određene slutnje budućih povijesnih procesa i dubokih težnji čovječanstva za slobodom i pravdom.

Neke interpretacije marksističke filozofije omogućile su i da se povijest književnosti pokuša obrađivati na način u kojem će se zadržati uvjetovanost književnih struktura temeljnim društvenim odnosima, ali se neće ni zapostaviti stvaralačka osobitost književne djelatnosti, niti će se pojedino književno djelo nastojati svesti na okolnosti vlastitog nastajanja u određenoj društvenoj situaciji. Time su otvoreni mnogi problemi kojima se osobito bavi filozofija književnosti, a u mnogim su radovima i razrađene vrijedne analize odnosa između tzv. visoke i trivijalne književnosti, kao i analize recepcije književnosti u pojedinim društvenim slojevima. Pri tome se najčešće upozoravalo na ulogu književnosti u cjelini društvenog života, pa su mnoge takve analize obogatile proučavanje svih odnosa između književnosti i društva.

I u užem smislu razrade strogo književnoznanstvenih i književnokritičkih problema neki su autori takve marksističke orijentacije kao Walter Benjamin, Lucien Goldmann, Terry Eagleton i Pierre Macherey razradili mnogobrojne poticajne teme za proučavanje književnosti i njezine društvene uloge, osobito s obzirom na položaj književnosti u suvremenoj civilizaciji.



## TEORIJA RECEPCIJE

Znanost o književnosti, rekosmo, mora imati na umu činjenicu da je književnost komunikacija između autora i čitatelja ili slušatelja. Tročlana struktura: autor – djelo – čitatelj, ne smije se tako nipošto zanemariti, ali to ne znači da se u tumačenju književnih djela, kao i u objašnjavanju književnosti, ne može polaziti pretežno ili isključivo od samo jednog činitelja te strukture. Tako pozitivizam očito stavlja autora u središte zanimanja; on vjeruje da se književnost ne može objasniti ako prije svega ne istražujemo osobine onih koji je pišu, a da se književna djela ne mogu tumačiti ako se ne utvrdi ono značenje koje je vlastitom djelu književnik želio dati i koje mu je, zbog niza okolnosti, jedino i mogao dati.

Od prvih kritika pozitivizma, međutim, preko ruskih formalista, Nove kritike i učenja o interpretaciji, sve do nekih, osobito ranijih radova strukturalista i semiotičara, težište znanstvenog zanimanja prelazi od autora na samo književno djelo. Pri tome se redovno polazilo od uvida, koji u načelu i nije sporan, da sama književna djela čine bitno predmetno područje znanosti o književnosti, da upravo ona »povezuju« autore i čitatelje i da jedino u njima valja tražiti ono značenje koje se u književnoj komunikaciji ostvaruje. Ipak, takvo naglašavanje važnosti književnih djela nipošto ne mora značiti da valja zanemariti kako autore tako i čitatelje, jer bez odgovarajuće publike, koja književna djela čita i razumijeva upravo i jedino kao književnost, nema književnosti. Tako se problemom recepcije i književnosti, osobito preko analiza publike, već uvelike bavila sociologija književnosti, a u okviru fenomenologije i hermeneutike mnogi su radovi upozoravali na potrebu analize razumijevanja, što je vodilo do sve većg zanimanja za ulogu i važnost čitatelja. Određeno premještanje zanimanja prema čitatelju tako se zapaža u kasnijim radovima strukturalista, a u smislu programa ističe ga osobito **teorija recepcije**, koja se kasnije razvila i u svojevrsnu disciplinu nazvanu **estetika recepcije**.

Utemeljitelj je teorije recepcije njemački romanist Hans Robert Jauss, a osim njegovih su i radovi Wolfganga Isera najviše pridonijeli razradi učenja o načinu proučavanja književnosti u kojem je čitatelj u središtu zanimanja. Slične ideje, premda često i u polemici s Iserom, razvija i u američkoj književnoj kritici Stanley Fish. S obzirom na činjenicu da su Jauss i Iser, kao i neki njihovi sljedbenici, djelovali na

sveučilištu u njemačkom gradu Konstanzu, takva orijentacija često se naziva i **školom iz Konstanze**.

Teoretičari recepcije pozivaju se i na tradiciju proučavanja književnosti, jer je važnost recepcije književnosti zamijećena i analizirana već u Platonovim i Aristotelovim djelima, u velikoj ju je mjeri imala u vidu i stara retorika, a u novije vrijeme, osim spomenute hermeneutike i sociologije književnosti, razrađivao ju je i u okvirima ruskog formalizma osobito Jurij Tinjanov. Nastavljajući se na takvu tradiciju, Jauss drži da se mnogi problemi znanosti o književnosti mogu spoznati i rješavati na posve nov način ako pođemo isključivo s aspekta čitatelja. On tako kritizira pretjerano naglašavanje analize i tumačenja pojedinih književnih djela, koje je dovelo, prema njegovu mišljenju, do određene krize povijesti književnosti. Sustavna znanost o književnosti, drži, ne može se ograničiti samo na poetiku i interpretaciju, nego mora obuhvatiti i tradicionalno područje povijesti književnosti, koje kao da je ostalo prepušteno zastarjelim pozitivističkim sintezama, ili je ostalo svedeno na prikupljanje podataka, za koje se ne može nikada potpuno ustvrditi čemu zapravo služe i koja je od njih korist za razumijevanje kako književnosti u cjelini tako i njezine osobite povijesti. Kriza povijesti književnosti, naglašava Jauss, mogla bi se razriješiti jedino ako bi se razvilo sustavno i filozofski utemeljeno proučavanje načina kako književnost biva prihvaćena i shvaćena od onih kojima je namijenjena.

Teorijski je pri tome važno polazište koje je već razradio Roman Ingarden (usp. poglavlje o utjecajima fenomenologije i egzistencijalizma), upozoravajući kako je književno djelo shematska tvorevina koja sadrži mjesta neodređenosti, koja čitatelj zapravo konkretizira, pa je tek njegova **konkretizacija** zapravo ono što zovemo književnoumjetničkim djelom. Time čitatelj više nije shvaćen kao manje ili više pasivni promatrač književnoga djela kao »estetskog objekta« u kojem bi uživao, nego njegova uloga postaje izuzetno važna, gotovo da bi se moglo reći odlučujuća: on na temelju nikada dokraja konkretnih i završenih opisa, nagovještaja, nacrta i sugestija, koje mu djelo samo predlaže, ostvaruje smislenu cjelovitu tvorevinu koja i jest književno djelo. Čitatelj tako zapravo sudjeluje u stvaranju, pa u tome bitnu ulogu ima ono što on očekuje, kao i ono što je za njega neočekivano, a što ipak može razumjeti. Jasno je pri tome da se sve ono što je novo i neočekivano mora javiti jedino u nekoj mjeri u kojoj ga čitatelj može



prihvatiti, jer u suprotnom književno djelo mu više ne omogućuje konkretizaciju, pa za njega i ne postoji kao književno djelo.

U tom najširem teorijskom okviru teorija recepcije najprije naglašava potrebu da se uoči i sustavno analizira sam problem. Problem, naime, nije jedino u tome da se u načelu shvati uloga i važnost čitatelja, nego je bitan problem u tome kako da se analizira čitav sklop odnosa u kojem povijesno konkretni čitatelj razumijeva određeno književno djelo, koje može pripadati njegovom vremenu, ali i vremenu daleke prošlosti. Upravo za tu svrhu ključni je pojam cjelokupne takve orijentacije h o r i z o n t  o č e k i v a n j a.

Pojmom horizonta očekivanja, naime, želi se obuhvatiti okvire mogućeg razumijevanja književnosti, jer se pretpostavlja da čitatelji jedino ako se radi o trivijalnoj književnosti prihvaćaju isključivo ono što očekuju. Ako se radi o umjetničkoj književnosti čitatelji prihvaćaju, čak i očekuju da ih se iznenadi neočekivanim, ali uvijek samo do neke mjere koja se ne smije prekoračiti. Ta mjera čini neki »krug« očekivanoga, a granice tog kruga ne smiju se prekoračiti jer čitatelji takva djela više neće moći razumjeti, pa ih ni autori neće pisati. Uvijek tako, smatra teorija recepcije, postoji neka okvirna granica. Ona je u nekim književnim epohama, kao recimo u klasicizmu, bila relativno uska i strogo određena, ali u nekima, kao što je naša, ona je veoma široka i neodređena; ona ipak uvijek postoji i nikada, pa čak ni u postmodernizmu, ne može se pretpostaviti da će čitatelji baš sve prihvatiti kao književnost.

Analizi i pokušajima rekonstrukcije očekivanja teoretičari recepcije posvetili su najviše radova, smatrajući da valja pomno razraditi kakvi sve ključni elementi djeluju na književnu recepciju. U tom smislu oni predlažu da se razmotri odnos publike prema ranijim književnim djelima, zatim prema određenim književnim normama, koje utvrđuje priznata poetika, te prema praktičnoj funkciji jezika, jer čitatelj stalno uspoređuje različite funkcije vlastitog jezika. Što se pak tiče razrade cjelokupnog sklopa odnosa književnog djela i čitatelja, oni smatraju da se može razlikovati kako se suvremeni čitatelj odnosi prema djelu prošlosti, kako prema suvremenom djelu, pa zatim kako se prošli čitatelj odnosi prema prošlom djelu, a čak u nekoj mjeri i kako se prošli čitatelj može odnositi prema suvremenom djelu. Imamo li na umu takve moguće podjele i odnose – zaključuju teoretičari recepcije – možemo pokušati ne samo utvrditi u svakom pojedinom slučaju horizont očeki-

vanja, nego i utvrditi uvjete pod kojima se zbivao povijesni slijed i povijesni razvoj književnosti, što će reći da se i povijest književnosti može sagledati i pisati s jednog potpuno novog aspekta.

Istraživanja teoretičara recepcije dovela su do mnogih važnih i zanimljivih rezultata, ali je teško reći jesu li uspjeli dosta raznorodne pojmove, preuzete iz nekoliko različitih književnoznanstvenih orijentacija, posve uskladiti i uobličiti potpuno jasnu i određenu književnoznanstvenu orijentaciju. U svakom slučaju, međutim, zanimanje za ulogu čitatelja, što takva orijentacija ima kao programsko načelo, bez obzira na to koliko je doista uspjelo obuhvatiti cjelinu znanosti o književnosti, danas je u porastu i velikim se dijelom osjeća i u književnoznanstvenim orijentacijama o kojima ćemo govoriti u idućim poglavljima.

## STRUKTURALIZAM

Naziv »strukturalizam« upotrebljava se najčešće u širem smislu kao okvirna oznaka za određenu orijentaciju u mnogim znanostima i za primjenu svojevrsne metode u znanstvenom istraživanju. Uže i određenije značenje dobio je samo u nekim znanostima, među kojima su osobito strukturalna lingvistika, strukturalna antropologija i strukturalna poetika razrađene kao uglavnom cjelovita učenja, s jasno određenim načelima i dosljedno provedenom metodologijom. U nizu ostalih znanosti, kao i u filozofiji, strukturalizam se, međutim, može bolje prepoznati po zaokupljenosti određenim problemima i okvirnim načinima na koje se provodi analiza, no prema čvrstim načelima, prihvaćanju jedinstvenih metoda i temeljnim stavovima. Temeljna se orijentacija u tako širokom okviru može zato jedino razrabrati u tome što se strukturalizam uvelike oslanja na učenje strukturalne lingvistike, što se prvenstveno zanima strukturama – koje određuje kao odnose, a ne kao supstancije – i što nastoji pronaći opće zakonitosti u strukturnim odnosima koji pripadaju ljudskoj svijesti, a mogu se utvrditi u svim kulturnim djelatnostima. Kako se, međutim, strukturalisti ne slažu međusobno ni u točnijem određenju pojma strukture, ni u tome pripadaju li utvrđene strukture samim pojavama ili su tek pomoćno sredstvo za istraživanje pojava, niti u načinu utvrđivanja struktura u kulturi i prirodi, jednoznačno se pojam strukturalizma i ne može odrediti.



U znanosti o književnosti »strukturalizam« je također dosta neodređen naziv, jer se uglavnom odnosi na samo jednu fazu u radu nekoliko istaknutih francuskih teoretičara i književnih kritičara, kao što su Ronald Barthes, Tzvetan Todorov, A.J. Greimas i Julija Kristeva, te na školu iz Tartua u Estoniji, kojoj su pripadali kao najvažniji predstavnici Jurij Lotman i Boris Uspenski. Među tim autorima, međutim, postoje znatne razlike, a osim toga, kako se strukturalizam postupno sve čvršće povezivao sa semiotikom, s e m i o t i k a k n j i ž e v n o s t i danas se često čak i poistovjećuje sa strukturalizmom u znanosti o književnosti. Ipak, strukturalizam se zadržao kao nešto širi i obuhvatniji pojam, jer semiotika književnosti sve više prerasta u određenu i mnogostruko razrađenu znanstvenu disciplinu unutar proučavanja književnosti.

Strukturalizam u znanosti o književnosti dijelom nastavlja i razvija učenje ruskih formalista, ali se izravno utemeljuje na strukturalnoj lingvistici Ferdinanda de Saussurea, od kojeg preuzima postavke i pojmove bitne za shvaćanje i analizu kako jezika tako i književnosti. De Saussureove razlike, naime, **između jezika i govora**, **označitelja i označenog** te **dijakronije i sinkronije** omogućile su da se shvati priroda jezika kao sredstva sporazumijevanja i da se njegova analiza provodi na više odvojenih razina. Jezik je tako shvaćen kao sustav dogovorenih znakova koji omogućuju komunikaciju, a govor kao poruka ostvarena na temelju poznavanja jezika; označitelj je onaj pol lingvističkog znaka koji se sastoji od određenih glasova i koji upućuje na drugi pol, na označeno, koje obuhvaća ono što je označiteljom zahvaćeno (usp. poglavlje o izrazu i sadržaju u glavi o analizi književnog djela). Sinkronija je shvaćena kao perspektiva u kojoj se pojave vide i razmatraju u istodobnom postojanju unutar nekog sustava, a dijakronija kao perspektiva u kojoj se pojave razmatraju u vremenskom slijedu. Te razlike omogućuju, prema de Saussureovu mišljenju, da shvatimo kako jezik funkcionira kao sredstvo sporazumijevanja, te da ga tako proučavamo da analiziramo neovisno jedan o drugom svaki pojedini aspekt, koje onda znanstvena sinteza povezuje u cjelovito objašnjenje.

Razlikujući u tom smislu plan izraza od plana sadržaja, strukturalisti nastoje dosljedno analizirati književnost kao komunikaciju između autora i čitatelja, pa uvelike koriste iskustva i spoznaje **teorije informacije**. Upotrebljavaju zato često pojmove pošiljaoca, primaoca i kanala, kojim se prenosi poruka, te pojam koda kao sustava znakova

koji omogućuje komunikaciju. Tako su razradili i učenje o dinamičkoj strukturi književnog djela, upozorivši kako na važnost izvantekstovnih odnosa u razumijevanju književnosti tako i na važnost razmatranja funkcije koju ima jezik u književnosti. Učenje o funkcijama jezika pri tome je razvio već lingvist Roman Jakobson, koji je bio jedan od začetnika škole formalista, a kasnije su osobito predstavnici tzv. **praškoga književnoznanstvenog strukturalizma**, prije svega Jan Mukařovsky, preuzeli i razradili proučavanje posebne estetske funkcije, naglašavajući kako se estetska funkcija u književnom djelu mora proučavati u kontekstu i drugih, neestetskih funkcija, jer tek takav širi kontekst omogućuje razlikovanje književnih od neknjiževnih tekstova.

Za razvoj strukturalizma posebno su još važni radovi francuskog antropologa Claudea Lévi-Straussa, koji je na originalan način prenio metode strukturalne lingvistike na područje proučavanja mitova i običaja. Shvativši mitove kao svojevrsne poruke, Lévi-Strauss utvrđuje najmanje značenjske jedinice mita, koje naziva »mitemi«, pa zatim analizira način na koji se izražava i prenosi mitsko iskustvo. Selekcija i kombinacija pri tome su bitne operacije, jer u svakom nizu, koji čini neki mit, možemo razlikovati koji su mitemi izabrani iz mogućih sličnih mitema, pa zatim na koji su način međusobno povezani. Analizom izbora utvrđuje se tada paradigmatski niz motiva u mitskoj priči, a analizom načina na koji se izabrani motivi povezuju uspostavlja se sintagmatski niz (usp. poglavlje o opreci metafore i metonimije u glavi o stilistici), pri čemu valja posebno paziti na činjenicu da se pojedini mitovi uklapaju u sustav, pa se poruke koje oni prenose mogu razumjeti jedino ako ih čitamo kao glazbenu partituru, što će reći istovremeno i vertikalno i horizontalno. Takvo čitanje mitova navodi zatim na zaključak kako se u temelju mitskog mišljenja – a pripovijedanje mitova samo je izraz takvog načina mišljenja – nalaze ključne **binarne opozicije**, poput života i smrti, dobra i zla, kulture i prirode, koje mit doduše ne razrješava, ali ih na svoj način želi u najmanju ruku ublažiti, kako bi omogućio da se o tome može misliti i govoriti.

Nije teško primijetiti da se Lévi-Straussova analiza može primijeniti i na šire područje no što je mitologija, pa se djelomično upravo pod njegovim izravnim utjecajem, a djelomično na temelju istih ili sličnih načela, razvilo učenje o strukturi svih narativnih tekstova, nazvano »naratologija«, o kojem ćemo, međutim, govoriti u idućem poglavlju.



U razvoju francuskog književnoznanstvenog strukturalizma najutjecajniji je autor Roland Barthes, koji je u brojnim djelima, kao *Nulti stupanj pisanja, Mitologije, Kritika i istina, O Racineu, Elementi semiologije* i *Zadovoljstvo u tekstu* npr., zahvatio širok krug tema i sa strukturalističkog stajališta obradio nekoliko bitnih problemskih područja znanosti o književnosti, kao što su analize književnog teksta, odnosi autora i čitatelja, odnosi povijesti književnosti i književne kritike te utjecaj semiotike na znanstveno proučavanje književnosti. Njegova je književna kritika pri tome dosta raznolika po tematici i po metodama, sklon je da mijenja stajalište i prema predmetu kojim se bavi i u skladu s vlastitim razvojem, pa je gotovo nemoguće njegov opus opisati jedinstveno i u cjelini. Mnogi zato govore o različitim fazama u njegovom radu, jer se može primijetiti da se u nekim kasnijim djelima približava teoriji recepcije, a u nekima je već potpuno na stajalištima tzv. poststrukturalizma. Ipak, okvirno rečeno, u najvažnijim djelima Barthes polazi od temeljnih zasada strukturalne lingvistike i semiotike, upotrebljava i nerijetko dalje na originalan način razvija metodologiju koja proizlazi iz strukturalističkih načela, koristi se uglavnom pojmovima i terminima semiotike, a često je sklon i povezivanju strukturalizma s drugim kako tradicionalnim tako i novijim orijentacijama u proučavanju književnosti.

Za spomenutu »Tartusku školu« u Estoniji, opet, najvažniji su radovi Jurija Lotmana, kao *Predavanja iz strukturalne poetike, Struktura umjetničkog teksta* i *Analiza pjesničkog teksta.* Te radove povezuje s francuskim strukturalizmom temeljna orijentacija, ali se u njima više naglašava shvaćanje književnosti kao svojevrsnog jezika nadograđenog na prirodni jezik, pa se u tom smislu književnost analizira i shvaća kao posebni **znakovni sustav**. Pri tome se polazi prije svega od zapažanja da se književnost koristi i onim elementima jezične organizacije koji u običnom govoru nemaju nikakve, ili nemaju veće važnosti (usp. glavu o analizi književnog djela). Književno djelo tako s jedne strane izrazito upozorava na samu strukturu jezika, a s druge strane jezične elemente čini nositeljima posve osobitih, novih značenja, što će reći da i prenosi posve nova iskustva upravo time što stvara na temelju jezične strukture novu, književnu strukturu.

Takvo shvaćanje književne strukture dovelo je Lotmana do analize onih uvjeta koji su potrebni da se neki tekst shvati i razumijeva kao

književno djelo, pa on uvodi i analizira razliku između teksta i umjetničkog djela, pri čemu tekst daje samo mogućnosti, koje tek čitatelj razvija u skladu s vlastitim iskustvom, poznavanjem tradicije te ispunjenim ili iznevjerenim očekivanjima. Kako se uvjeti, opet, pod kojima se tekst može jedino razumjeti kao umjetničko djelo mogu analizirati jedino uz pretpostavku da svako književno djelo, kao znakovni sustav, pripada znakovnom sustavu cijele kulture, jer je jasno da se književnost prepoznaje prije svega na razlikama između nje i znanosti, filozofije, religije i iskaza svagdašnjeg života, semiotika književnosti može se odgovarajuće razviti tek na temeljima obuhvatne **semiotike kulture**. Tako se škola iz Tartua zapravo razvijala od prvobitne zamisli i razrade strukturalne poetike prema semiotici književnosti i, na kraju, semiotici kulture.

Slična sklonost razvoju, koji ide od pokušaja izgradnje strogo znanstvene poetike, ograničene vlastitim predmetnim poljem istraživanja i metodama strukturalne lingvistike, prema sve širim zahvatima u problematiku cjelokupne kulture, pa i u filozofiju, može se primijetiti i kod mnogih drugih predstavnika strukturalizma u proučavanju književnosti. Takav razvoj plodotvorno je djelovao osobito na interdisciplinarna istraživanja, koja danas uvelike karakteriziraju suvremenu znanost, ali valja reći i to da se u njemu ponekad izgubila jasna prepoznatljivost načela, pa čak i smisao za strogo znanstveno zaključivanje, što je bilo osobina najboljih ranijih strukturalističkih radova. Čini se tako da strukturalizam neka očekivanja u smislu izgrađivanja strogo znanstvene poetike nije posve ispunio, što je s jedne strane dovelo i do reakcije na strukturalizam, koja se osjeća u poststrukturalizmu, a s druge strane do suvremenih nastojanja da se proučavanje književnosti razvija u strogo određenim područjima semiotike književnosti, razgranate na nekoliko užih područja.

U cjelini gledano, međutim, strukturalizam je svakako u znanosti o književnosti izvršio velik utjecaj uvođenjem novih metoda, preuzetih iz lingvistike, teorije informacije i semiotike, te uvođenjem i primjenom nove znanstvene terminologije. Uviđajući pri tome kako je jedan od temeljnih metodoloških problema cjelokupne znanosti o književnosti upravo i način kako ćemo govoriti o književnosti, strukturalisti inzistiraju na razlici između prirodnog jezika, kojim govorimo u običnom životu, ali kojim se u širem smislu služi i književnost, te metajezika, kojim govorimo o prirodnom jeziku i o jeziku u književnosti. Velika



je prepreka znanstvenom proučavanju književnosti, smatraju tako oni, što i teoretičari, kritičari i povjesničari književnosti često govore o književnosti prirodnim jezikom, pa su njihove rasprave odveć nalik samoj književnosti. Želimo li postići opću suglasnost, objektivnost i znanstvenu točnost, trebamo prihvatiti jezik koji je što više udaljen od same književnosti, jezik koji ima osobine znanstvenog metajezika. Takav jezik valja izgraditi na temelju znanstvenog istraživanja i znanstvenih metoda, a tko se želi znanstveno baviti proučavanjem književnosti, naprosto ga mora naučiti, kao bilo koji drugi metajezik. Znanost o književnosti tako se, zahvaljujući velikim dijelom upravo i radu strukturalista, razvija kao bilo koja prirodna ili društvena znanost, a njezinim se rezultatima i spoznajama ne može ovladati bez ovladavanja onim »oruđem« kojim se ona služi u »radu« na spoznaji književnosti.

## NARATOLOGIJA

Naratologija se, kao teorija pripovijedanja, razvila u zasebnu znanstvenu disciplinu uglavnom u okvirima strukturalizma. Ona doduše donekle nastavlja tradiciju proučavanja narativnih književnih djela koja se može pratiti od Aristotela do novijih teorija proze, ali pretpostavlja nove i drugačije okvire temeljne problematike i predlaže kako nove metode tako i nove hipoteze unutar kojih bi valjalo proučavati sam čin pripovijedanja. Temeljna je pri tome zamisao da bez obzira na načine kako se pripovijeda i na sredstva kojima se pri tome služimo postoji neka pripovjedna struktura, koja ima vlastite zakonitosti, pa se uvijek može prepoznati i analizirati. Za razliku od tradicionalnih učenja, u kojima se pripovijedanje razmatralo pretežno kao epska tehnika, ili od novije teorije proze, u kojoj se prvenstveno razmatrala tehnika romana, naratologiju zanima pripovijedanje bez obzira na to u kojem obliku i na koje se načine pojavljuje. Naratološke analize ne odnose se tako samo na umjetničku književnost, nego i na trivijalnu književnost, na običan govor, na film i na strip, recimo, što će reći da se odnose na svaki niz znakova u kojima se može razaznati neki slijed, promjena i elementarna struktura priče.

Mnoge važne uvide u tehniku pripovijedanja naratologija duguje angloameričkim teoretičarima romana, ali se izravnim pretečom, pa u

nekom smislu i osnivačem naratologije, smatra Vladimir Propp. On je, naime, u djelu *Morfologija bajke,* predložio i razradio takvu analizu bajki kakva je postala uzorkom za dalje razrade i analize svih pripovjednih struktura. Strukturalisti su pri tome upozorili da Propp postupa na taj način što u biti slijedi analogiju sa strukturom rečenice. Uzmemo li npr. rečenicu: »Kralj mačem ubija zmaja« – koja nas odmah podsjeća na bajku – lako je primijetiti da se pojedine riječi, kao »kralj«, »mač« i »zmaj«, mogu zamijeniti sličnim, recimo »junak«, »koplje« i »neman«, a da osnovni smisao, »ubijanje zlog neprijatelja«, ostane praktično isti. Takve stalne značenjske dijelove, koji se bitno ne mijenjaju bez obzira na različite pojedine nazive, a označuju neku djelatnost, Propp je nazvao funkcijama. Pripovijedanje u bajci tako se može razložiti na niz invarijantnih **funkcija**, koje se zatim nižu jedna za drugom i uzajamno povezuju u **sekvencije**. Izdvojivši zatim u nizu bajki temeljne funkcije, koje nabraja kao »zabrana«, »kršenje zabrane«, »nanošenje štete« i sl., te izvevši iz tih funkcija invarijantne likove, kao junak, štetočina ili pomagač, dobio je temeljne pojmove za analizu sheme prema kojoj su sve bajke prepoznatljive, jer nas promjene u redoslijedu funkcija, izostanak nekih funkcija i varijacija u onim dijelovima priče koji nisu funkcije neće omesti u prepoznavanju upravo jednoga određenog tipa pripovijedanja koji je svojstven isključivo bajci.

Proppov temeljni postupak i razlikovanje između funkcija i sekvencija povezali su naratolozi s Lévi-Straussovom analizom mitova, pa su na temelju njegovih zamisli o invarijantnim dijelovima priče, i o temeljnim sustavima opozicija, utvrdili nekoliko ključnih pojmova kojima se može analizirati pripovijedanje, a odredili su i ključne aspekte koje pri tome valja razlikovati. Tako određenu logičku strukturu, za koju se pretpostavlja da uvjetuje svako nizanje znakova u priči, pokušava analizirati Algirdas Julien Greimas u *Strukturalnoj semantici,* a osobito Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gerard Genette i Seymour Chatman u brojnim radovima razrađuju složena učenja o pripovjednim strukturama.

Njihove analize uvijek polaze od pretpostavke o pripovijedanju kao komunikaciji između autora i čitatelja odnosno slušatelja, pri čemu je pripovjedni tekst shvaćen kao složena poruka, kojoj je temeljna osobina neka promjena od početnog do završnog stanja o kojem se govori. Tako shvaćeno pripovijedanje može se zatim razlagati na određene dijelove, koji se zatim slažu u veće cjeline prema nekim zakonitostima, a



struktura se može sagledati tako što se razlikuju pojedini aspekti i razine koje omogućuju raščlanjivanje. Temeljni je model analize, kao što smo već napomenuli, lingvistički opis rečenice, s time što se redovito naglašava kako je pripovijedanje strukturirano na višoj razini od razine rečenice, na razini pripovjednog diskurza, koji se više ne može opisati tradicionalnim lingvističkim pojmovima. Naratolozi zato predlažu različite načine i pojmove da se opiše i objasni pripovjedni diskurz, pa govore o »narativnoj sintaksi«, »narativnoj gramatici« i »narativnoj semantici«, pretpostavljajući da se tako može opisati i struktura kada rečenice nižemo upravo i jedino tako da čine pripovijedanje.

Temeljna je pri tome zamisao da postoji određena logika pripovijedanja, što će reći da se u svakom pripovjednom tekstu mogu razlikovati neke jedinice koje su bitne upravo za pripovijedanje (u pravilu ih nazivaju **funkcijama**) od onih koje se mogu umetati u pripovjedni tekst, ali se mogu i izostaviti a da pri tome pripovjedni slijed ne biva narušen. Takve umetnute jedinice nazivaju se često **informantima**, **indicijama** i **katalizatorima**, a za povezivanje funkcija u veće cjeline, u **sekvencije**, bitni su postupci različitih načina premještanja: pripovijedanje ne počinje obično »od početka«, nego češće od sredine (kao što je to naglašavala već tradicionalna formula *in medias res*), ili pak od samog kraja, uz to da se vraća na početak, ili se opet prebacuje od početka daleko unaprijed, da bi se postupno vraćalo, i sl. Veoma je pri tome važna i uloga pripovjedača, ali ne samo u gramatičkom smislu, u smislu govori li se u prvom ili trećem licu, nego i njegova uloga sa stajališta »onoga tko vidi« stvari i događaje. Također su važni likovi, koje naratolozi žele izvesti iz funkcija, pa su u tom smislu bitne njihove uloge u pripovijedanju, a nisu bitne njihove osobine o kojima saznajemo na temelju informanata i indicija. Zato se u nekim modelima analize često upotrebljava i pojam **aktanta** kao pokretača radnje.

Naratolozi se međusobno ne slažu u mnogim pitanjima koja se mogu postaviti ako i prihvatimo temeljnu zamisao o pripovjednoj strukturi i o načinu njezine analize, jer različiti autori stavljaju u prvi plan različite aspekte analize, a ne slažu se ni u određenjima nekih temeljnih pojmova, niti u terminologiji, Najčešće se pri tome teži što potpunijim klasifikacijama narativnih postupaka, koje su često veoma složene i provedene u širokom rasponu od tipova pripovjedača, tipova pripovijedanja, tipova pripovjednog trajanja, tipova pripovjednih govora

do narativnih razina, pa čak i do tipova impliciranog čitatelja. Pokušaji sinteze, u smislu da se zahvati i objasni cjelokupni sustav narativnog teksta, čini se da su, barem do sada, manje uspješni od analiza i klasifikacija, koje su, međutim, bez sumnje donijele teoriji književnosti niz pojmova i uvida od velikog značenja za shvaćanje prirode i načina na koji funkcioniraju pripovjedni književni tekstovi.

## POSTSTRUKTURALIZAM

Naziv »poststrukturalizam« podsjeća na naziv »postmodernizam«, jer kao što se posljednje razdoblje u povijesti književnosti još uvijek ne može odrediti drugačije no da se naglasi jedino kako se radi o nečemu što dolazi nakon modernizma, tako je i za jednu od najnovijih orijentacija u znanosti o književnosti teško bilo što reći ako se ne poslužimo neodređenom oznakom »poslije strukturalizma«. Podjednako tako, naime, kao što postmodernizam uključuje istovremeno i nastavljanje ali i suprotstavljanje modernizmu, poststrukturalizam u nekoj mjeri nastavlja onaj način shvaćanja književnosti i analize književnih djela koji bijaše oblikovan i razvijen u strukturalizmu, ali također on i dovodi u sumnju temeljna strukturalistička načela, osporava strukturalističku metodu i tako se i suprotstavlja strukturalizmu. Osim toga, valja reći da između poststrukturalizma i postmodernizma postoji neko slaganje u temeljnim stavovima i u svojevrsnom nepovjerenju prema »konačnim istinama«, kao i prema znanstvenom napretku, što se u kulturnopovijesnom smislu može tumačiti i tako da je poststrukturalizam svojevrsni književnoteorijski izraz postmodernizma. Ipak, takav je zaključak u najmanju ruku pretjeran, ili je barem odveć pojednostavljen, jer ni postmodernizam niti poststrukturalizam nisu ni u kojem slučaju dovoljno jasno određeni pojmovi, pa se ni među njima ne može uspostaviti jasan i nedvosmislen odnos.

Poststrukturalizam, valja prije svega naglasiti, obuhvaća međusobno dosta različite radove mnogih autora od kojih su neki, kao Roland Barthes ili Julija Kristeva, recimo, u nekim drugim svojim radovima izraziti strukturalisti, neki opet, kao Jacques Lacan, pripadaju zapravo psihoanalizi, a neki su opet, kao Michel Faucault ili Jean-François Lyotard, posve samosvojni mislioci. Tako je uobičajeno da se predstavnicima poststrukturalizma u književnoj kritici u užem smislu



smatraju zapravo samo pristaše škole tzv. **dekonstrukcije**, koju je utemeljio Jacques Derrida. Osim Derridae najglasovitiji predstavnik te škole je Paul de Mann.

Poststrukturalizam povezuje sa strukturalizmom prvenstveno zanimanje za funkcioniranje jezika u književnom djelu, usvajanje temeljnih pojmova i naziva strukturalne lingvistike, kao i model strukturalne analize jezika, koji je, međutim, u njihovim radovima uvelike proširen uvidima i pojmovima preuzetim iz filozofske tradicije, a osobito iz fenomenologije i egzistencijalizma. Temeljna njihova metoda tako više nije strogo znanstvena u smislu jedne posebne znanosti, lingvistike – kao što to bijaše slučaj kod strukturalizma – nego u pravilu polazi od najširih kulturnofilozofskih teza i problema, koje onda nastoji primijeniti u pojedinačnim analizama i tumačenjima književnih djela.

U samom postupku analize i tumačenja poststrukturalisti polaze redovito od sitnih detalja pojedinog djela, nastojeći upravo njihovom analizom doći do uvida koji imaju bitne posljedice za shvaćanje cjelokupne književnosti, pa čak i cjelokupne europske kulture i povijesti. Polazna je pri tome zamisao o jeziku, koji po njihovu mišljenju obuhvaća i utemeljuje cjelinu ljudskog iskustva, ali koji više nije mišljen samo kao znakovni sustav određen pravilima i zakonitostima koje se mogu u načelu spoznati i objasniti. Jezik je u njihovim radovima shvaćen kao beskrajno kretanje i svojevrsna stalna »igra«, u kojoj se odnosi označitelja i označenog stalno mijenjaju, stvarajući pri tome samo privide čvrstih značenja. Ništa u jeziku nije konačno utvrđeno, niti se može konačno utvrditi, jer jezični znakovi dobivaju značenja tek u cjelini, svaki znak ovisi o značenju svih ostalih znakova, pa se cjelina samo prividno može oslanjati na neke tobože temeljne pojmove, kao što su istina, sloboda, bitak ili ljepota. Sami ti pojmovi, međutim, također nisu nikada dokraja utvrđeni i objašnjeni, jer se značenja i njih samih konstituiraju jedino u stalnom procesu i mijeni, pa se nikada ne može utvrditi neki sustav koji bi se zasnivao na poznatim i neprijepornim »jedinicama« značenja i strogim pravilima njihova povezivanja.

U takvim okvirima shvaćanja jezika temeljni postupak **dekonstrukcije** upravo pretpostavlja to beskonačno kretanje i promjenu znakova, kretanje u kojem se ne može nikada dokraja i jednoznačno shvatiti pravo značenje, a baš se to može pokazati na primjeru književnog djela. Jezik u književnosti naime – smatra Derrida – upravo je

primjer načina na koji jezik uopće djeluje i omogućuje iskustvo, pa se baš na književnom tekstu može pokazati kako su sklad, logičnost, jednoznačnost i sustavnost uvijek samo prividni. Prati li se pomno kako se u bilo kojem književnom tekstu jezik upotrebljava da bi prikazao neku zbilju i istinu, uvijek se može zapaziti da postoje mjesta u kojima se javljaju neki prekidi tobože nužnog slijeda, neka protuslovlja i »prebacivanje« s jedne razine na drugu, pa se baš analizom tih mjesta može razotkriti kako ni u jednom jezičnom djelu zapravo nema sklada ni cjelovitosti, niti smisla koji bi bio nadređen drugom, višem i dubljem smislu. Svaki se tekst tako može razotkriti jedino u onome što ga čini rezultatom djelatnosti koja je u načelu nedovršena, nesustavna i necjelovita. Postupak takvog razotkrivanja i nije ništa drugo do »razgradnja«, dekonstrukcija, koja se tako može shvatiti kao najviši stupanj misaone interpretacije, jer se upravo tako dolazi do onog posljednjeg smisla do kojeg se uopće može doći, a to je konačno iskustvo nesustavnog jezika u stalnom kretanju, što je ujedno i konačno iskustvo svijeta i života.

U mnogim su primjerima predstavnici poststrukturalizma postupke dekonstrukcije doveli do virtuozne izvedbe, pa se pokazalo kako tradicionalne interpretacije književnih djela, koje redovito bijahu rađene upravo sa suprotnim pretpostavkama, s pretpostavkama o skladu, koherenciji i cjelovitosti umjetničkog djela, mogu biti veoma uspjele i ako se rade u posve drugačije svrhe, s posve drugačijim pretpostavkama i na, gotovo bismo rekli, posve suprotne načine. S druge pak strane, ako gledamo sa stajališta općih teorijskih načela, poststrukturalizam je mnogim uvidima i važnim razlikama obogatio razumijevanje odnosa između jezika i zbilje, kao i, osobito, jezika i ideologije, uočavajući i pomno analizirajući kako bitnu povijesnu uvjetovanost mišljenja o jeziku, tako i načine na koje se ideološki stavovi proizvode i na svoj način »konzerviraju« u jeziku. Obrazloženi skepticizam i nepovjerenje prema »konačnim istinama«, pri tome je i metodološki djelovalo kao plodonosna sumnja u ponekad odveć naglašeni znanstveni optimizam strukturalizma.

Ipak, valja reći i to da se poststrukturalizam do danas nije razvio u književnoznanstvenu orijentaciju koja bi mogla zamijeniti najbolja dostignuća strukturalizma i semiotike književnosti, pa se i metoda dekonstrukcije može najbolje odrediti tek kao još jedna zanimljiva i poticajna mogućnost u suvremenom raznovrsnom i razgranatom proučavanju književnosti.



# LITERATURA

## UVODNA NAPOMENA

Ovaj je pregled literature namijenjen prije svega čitateljima koji se žele šire i temeljitije uputiti u proučavanje književnosti, a ne raspolažu većim stručnim znanjem, pa je donekle ograničen u izboru na djela koja imaju karakter pregleda, koja su lakša i pristupačnija, ili su pak temeljna za neku općenitiju ili užu problematiku. Za čitatelje koji se žele dalje znanstveno baviti određenim područjem zato je uvijek na kraju djela upozoreno sadrže li ona i iscrpnu bibliografiju. Djela su razvrstana prema područjima koja u načelu odgovaraju glavama u knjizi, a kada je u pojedinim glavama obrađena veoma široka problematika, uvedeno je zbog preglednosti i razvrstavanje prema užim tematskim područjima. Navedena su prije svega djela hrvatskih autora, prijevodi važnijih stranih djela na hrvatski, a ako takvih nema, i na srpski jezik, dok se na originalnim svjetskim jezicima navode jedino ona djela koja smatram posebno važnim: kada ne postoji odgovarajuće domaće ili prevedeno djelo izuzetne važnosti bilo za odgovarajuću problematiku bilo za stajališta koja ova knjiga zastupa u širem smislu.

## 1. PRIRODA KNJIŽEVNOSTI I PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI

### Opća problematika i priručnici


Aristotel: *O pjesničkom umijeću,* Zagreb, 1983.
Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije,* Zagreb, 1997. (bibliografija)
Beker, Miroslav (ur.): *Povijest književnih teorija,* Zagreb, 1979. (bibliografija)
Beker, Miroslav (ur.) *Suvremene književne teorije,* Zagreb, [2]1999. (bibliografija)
Doležal, Lubomir: *Poetike zapada,* Sarajevo, 1991. (bibliografija)
Eagleton, Terry: *Književna teorija,* Zagreb, 1987. (bibliografija)
Eco, Umberto: *Kultura. Informacija. Komunikacija,* Beograd, 1973.
Flaker, Aleksandar – Škreb, Zdenko: *Stilovi i razdoblja,* Zagreb, 1964.
*Francuska nova kritika,* Sarajevo, 1981. (bibliografija)
Kayser, Wolfgang: *Jezično umetničko delo,* Beograd, 1972. (bibliografija)
Kmecl, Matjaž: *Mala literarna teorija,* Ljubljana, 1976.
Lešić, Zdenko: *Jezik i književno djelo,* Sarajevo, 1971.
Lotman, Jurij M.: *Predavanja iz strukturalne poetike,* Sarajevo, 1970.
*Moderna tumačenja književnosti,* Sarajevo, 1981. (bibliografija)
Olsen, Stein Haugom: *The End of Literary Theory,* Cambridge, 1987.
Petrović, Svetozar: *Priroda kritike,* Zagreb, 1972.
*Rečnik književnih termina,* Beograd, 1985. (bibliografija)
*Ruska književna kritika,* Zagreb, 1966.
Seidler, Herbert: *Die Dichtung,* Stuttgart, 1965. (bibliografija)
Selden, Raman: *Contemporary Literary Theory,* Brighton, 1985. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Filozofija književnosti,* Zagreb, 1985.
Solar, Milivoj: *Ideja i priča,* Zagreb, [2]1980. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Književna kritika i filozofija književnosti,* Zagreb, 1976.
Solar, Milivoj: *Pitanja poetike,* Zagreb, 1971.
Solar, Milivoj: *Teorija proze,* Zagreb, 1989.
Stamać, Ante: *Ranjivi opis sustava,* Zagreb, 1996. (bibliografija)
Stamać, Ante – Zuppa, Vjeran (ur.): *Nova evropska kritika, I-III,* Split, 1968-1972.
Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti,* Zagreb, 2000.
Škreb, Zdenko: *Studij književnosti,* Zagreb, 1976. (bibliografija)
Škreb, Zdenko: *Književnost i povijesni svijet,* Zagreb, 1981.
Škreb, Zdenko – Stamać, Ante (ur.): *Uvod u književnost,* Zagreb, [4]1986. (bibliografija)
*Umjetnost riječi,* časopis za znanost o književnosti, Zagreb, od 1956.





Živković, Dragiša: *Teorija književnosti,* Beograd, [15]1974.
Žmegač, Viktor: *Književno stvaralaštvo i povijest društva,* Zagreb, 1976.
Žmegač, Viktor: *Književnost i zbilja,* Zagreb, 1982.


### Estetika


Bense, Max: *Estetika,* Rijeka, 1978.
Croce, Benedetto: *Estetika,* Zagreb, 1960.
Čačinović-Puhovski, Nadežda: *Estetika,* Zagreb, 1988. (bibliografija)
Grlić, Danko: *Estetika I-IV,* Zagreb, 1974-79. (bibliografija)
*Nova filozofija umjetnosti,* Zagreb, 1973.


### Lingvistika


Chomsky, Noam: *Jezik i problemi znanja,* Zagreb, 1991.
Hjelmslev, Louis: *Prolegomena teoriji jezika,* Zagreb, 1980.
Ivić, Milka: *Pravci u lingvistici,* Ljubljana, 1970. (bibliografija)
Katičić, Radoslav: *Jezikoslovni ogledi,* Zagreb, 1971.
Minović, Milivoje: *Uvod u nauku o jeziku,* Sarajevo, 1974. (bibliografija)
Škiljan, Dubravko: *Pogled u lingvistiku,* Zagreb, 1980. (bibliografija)


### Semiotika


Beker, Miroslav: *Semiotika književnosti,* Zagreb, 1991. (bibliografija)
Eco, Umberto: *Theory of Semiotics,* Indiana University Press, 1976. (bibliografija)
Guiraud, Pierre: *Semiologija,* Beograd, 1975. (bibliografija)
Škiljan, Dubravko: *Osnove semiologije komunikacije,* Zagreb, 1979. (bibliografija)
Škiljan, Dubravko: *U pozadini znaka,* Zagreb, 1985.


### Komparativna književnost


Beker, Miroslav: *Uvod u komparativnu književnost,* Zagreb, 1995. (bibliografija)
Flaker, Aleksandar: *Književne poredbe,* Zagreb, 1968.
Kogoj-Kapetanić, Breda: *Komparativna istraživanja u hrvatskoj književnosti,* u Radu JAZU, br. 350, Zagreb, 1968. (bibliografija)
Pichois, Cl. – Rousseau, A. M.: *Komparativna književnost,* Zagreb, 1973. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Suvremena svjetska književnost,* Zagreb, 1982. (bibliografija)

## 2. ANALIZA KNJIŽEVNOG DJELA


Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, 1992. (bibliografija)
Eco, Umberto: *Kultura. Informacija. Komunikacija*, Beograd, 1973.
Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.
Kayser, Wolfgang: *Jezično umetničko delo*, Beograd, 1973. (bibliografija)
Lotman, Jurij M.: *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
Richards, I. A.: *Practical Criticism*, 1929.
Solar, Milivoj: *Ideja i priča*, Zagreb, ²1980. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.
Solar, Milivoj: *Teorija proze*, Zagreb, 1989.
Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti*, Zagreb, 2000.
Solar, Milivoj: *Vježbe tumačenja*, Zagreb, 1997.
Užarević, Josip: *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, 1991. (bibliografija)


## 3. STILISTIKA

### Stara poetika i retorika


Aristotel: *O pjeničkom umijeću*, Zagreb, 1983.
Beker, Miroslav: *Kratka povijest antičke retorike*, Zagreb, 1997. (bibliografija)
Boileau, Nicolas: *Pjesničko umijeće*, Zagreb, 1975.
Curtius, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, ²1971.
Kvintilijan, Marko Fabije: *Obrazovanje govornika*, Sarajevo, 1967.
Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik, I–II*, München, ²1973.
Pseudo Longin: *O uzvišenom*, Zagreb, 1980.
Škiljan, Dubravko: *Antičke figure i tropi i znanost o jeziku*, u knjizi *Dijalog s antikom*, Zagreb, 1992. (bibliografija)
Zima, Luka: *Figure u našem narodnom pjesništvu*, Zagreb, ²1980.


### Novija stilistika


Antoš, Anica: *Osnove lingvističke stilistike*, Zagreb, 1972. (bibliografija)
Frangeš, Ivo: *Stilističke studije*, Zagreb, 1959.
Guiraud, Pierre: *Stilistika*, Sarajevo, 1964. (bibliografija)
Kravar, Zoran: *Prolegomena književnoznanstvenoj teoriji tropa i figura*, u časopisu *Umjetnost riječi*, br. 1, Zagreb, 1979.
Lešić, Zdenko: *Jezik i književno djelo*, Sarajevo, 1971.





Pranjić, Krunoslav: *Jezik i književno djelo*, Zagreb, 1968.
Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, Zagreb, 1981. (bibliografija)
Spitzer, Leo: *Linguistics and Literary History*, New Jersey, 1967.
Stamać, Ante: *Teorija metafora*, Zagreb, 1978. (bibliografija)
*Tropi i figure*, Zagreb, 1995.


## 4. VERSIFIKACIJA


Franičević, Marin: *Rasprave o stihu*, Split, 1979.
Kravar, Miroslav: *Tri stoljeća hrvatske klasične metrike*, u časopisu *Croatica*, God. VI, sv. 6, Zagreb, 1975.
Kravar, Zoran: *Tema »stih«*, Zagreb 1993.
Lotman, Jurij: *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
Majnarić, Niko: *Grčka metrika*, Zagreb, 1958. (bibliografija)
Pavličić, Pavao: *Stih i značenja*, Zagreb, 1993.
Petrović, Svetozar: *Stih*, u knjizi *Uvod u književnost*, Zagreb, ⁴1986. (bibliografija)
Petrović, Svetozar: *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, u *Radu JAZU*, br. 350, Zagreb, 1968. (bibliografija)
Slamnig, Ivan: *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965.
Slamnig, Ivan: *Hrvatska versifikacija*, Zagreb, 1981. (bibliografija)


## 5. KLASIFIKACIJA KNJIŽEVNOSTI

### Opći problemi klasifikacije


Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 1983.
Biti, Vladimir: *Bajka i predaja*, Zagreb, 1981.
Flemming, Willi: *Epik und Dramatik*, Bern, 1955.
Fowler, Alastair: *Kinds of Literature*, Cambridge, 1982.
Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie*, München, 1973. (bibliografija)
Hegel, G. W. F.: *Estetika, III*, Beograd, 1970.
Hirsch, E. D.: *Načela tumačenja*, Beograd, 1983.
Jolles, André: *Jednostavni oblici*, Zagreb, 1978.
Pavličić, Pavao: *Književna genologija*, Zagreb, 1983.
Solar, Milivoj: *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.
Solar, Milivoj: *Teorija proze*, Zagreb, 1989.
Staiger, Emil: *Temeljni pojmovi poetike*, Zagreb, 1996.
Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti*, Zagreb, 2000.

### Usmena književnost

Bošković-Stuli, Maja: *Usmena književnost kao umjetnost riječi,* Zagreb, 1975.
Kekez, Josip: *Usmena književnost,* u knjizi *Uvod u književnost,* Zagreb, [4]1986. (bibliografija)
Lord, Albert B.: *Pevač priča,* I–II, Novi Sad, 1990.
Murko, Matija: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, I – II,* Zagreb, 1951.
*Usmena književnost*, Zagreb, 1971.

### Zabavna književnost

Donat, Branimir: *Osporeni govor ili egzotika svakodnevnog*, Zagreb, 1970.
Lasić, Stanko: *Poetika kriminalističkog romana,* Zagreb, 1973. (bibliografija)
Morin, Edgar: *Duh vremena*, I–II, Beograd, 1979. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb, 1982. (bibliografija)
*Trivijalna književnost*, Beograd, 1987. (bibliografija)
*Umjetnost riječi*, br. 2. posvećen trivijalnoj književnosti, Zagreb, 1973.

### Književne epohe, razdoblja i pravci

Beker, Miroslav (ur.): *Povijest književnih teorija*, Zagreb, 1979.
Curtius, Ernest Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, 1971. (bibliografija)
Flaker, Aleksandar: *Stilske formacije*, Zagreb, 1976.
Flaker, Aleaksandar – Škreb, Zdenko: *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964.
Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike*, Zagreb, 1969. (bibliografija)
Hauser, Arnold: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti,* I–II, Beograd, 1962. (bibliografija)
Hocke, Gustav René: *Manirizam u književnosti*, Zagreb, 1984.
Lodge, David: *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1988.
Oraić-Tolić, Dubravka: *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990. (bibliografija)
Pavličić, Pavao: *Poetika manirizma*, Zagreb, 1988.
*Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, 1993.
*Povijest svjetske književnosti, I – VII*, Zagreb, 1974–1982. (bibliografija)
Sepčić, Višnja: *Klasici modernizma*, Zagreb, 1996.
Slamnig, Ivan: *Svjetska književnost zapadnoga kruga*, Zagreb, 2001.
Solar, Milivoj: *Laka i teška književnost,* Zagreb 1995.
Solar, Milivoj: *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd, 1985.
Solar, Milivoj: *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb, [2]1990. (bibliografija)
Wellek, René: *Discriminations*, New Haven/London, 1970.
Žmegač, Viktor: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Zagreb, 1976.





Žmegač, Viktor: *Književnost i zbilja*, Zagreb, 1982.
Žmegač, Viktor: *Književni sustavi i književni pokreti*, u zborniku *Uvod u književnost*, [4]1986. (bibliografija)


## 6. POEZIJA

### Lirska poezija


Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike,* Zagreb, 1969. (bibliografija)
Kayser, Wolfgang: *Jezičko umetničko delo,* Beograd, 1973. (bibliografija)
Kravar, Zoran: *Lirska pjesma*, u *Uvodu u književnost,* Zagreb, [4]1986. (bibliografija)
Pavletić, Vlatko: *Kako čitati poeziju,* Zagreb, 1988.
Pavličić, Pavao: *Stih i značenje,* Zagreb, 1993.
Solar, Milivoj: *Vježbe tumačenja*, Zagreb, 1997.
Užarević, Josip: *Kompozicija lirske pjesme,* Zagreb, 1991. (bibliografija)


### Epska poezija


Bowra, C. M.: *Heroic Poetry,* London, 1952.
Flemming, Willi: *Epik und Dramatik,* Bern, 1955.
Lessing, G. E.: *Laokon,* Zagreb, 1950.
Lord, Albert B.: *Pevač priča, I–II*, Beograd, 1990.
Pavličić, Pavao: *Epsko pjesništvo,* u *Uvodu u književnost,* Zagreb, [4]1986. (bibliografija)


## 7. PROZA


Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja,* Zagreb, 1992. (bibliografija)
Janković, Mira: *Novela u američkoj književnosti,* Zadar, 1977. (bibliografija)
Jolles, Andre: *Jednostavni oblici,* Zagreb, 1978.
Lasić, Stanko: *Problemi narativne strukture*, Zagreb, 1977.
Lukács, György: *Roman i povijesna zbilja,* Zagreb, 1986.
*Moderna teorija romana*, Beograd, 1979.
Scholles, R. – Kellogg, R.: *The Nature of Narrative,* New York, 1966. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Ideja i priča,* Zagreb, [2]1980. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Teorija proze,* Zagreb, 1989.
Šklovski, Viktor: *Uskrsnuće riječi,* Zagreb, 1969.
Vidan, Ivo: *Nepouzdani pripovjedač,* Zagreb, 1970.
Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana,* Zagreb, 1988.

## 8. DRAMA

### Drama i kazalište


Batušić, Slavko: *Uvod u teatrologiju,* Zagreb, 1991.
D'Amico, Silvio: *Povijest dramskog teatra,* Zagreb, 1972.
Kralj, Vladimir: *Uvod u dramaturgiju,* Novi Sad, 1966. (bibliografija)
Lešić, Zdenko: *Teorija drame, I–II,* Sarajevo, 1977, 1979. (bibliografija)
Pingarre, Robert: *Povijest kazališta,* Zagreb, 1970.
Pfister, Manfred: *Drama,* Zagreb, 1998.
Sabljak, Tomislav (ur.): *Teatar XX stoljeća,* Split, 1971.
Selenić, Slobodan: *Dramski pravci XX veka,* Beograd, [2]1979. (bibliografija)
Senker, Boris: *Redateljsko kazalište,* Zagreb, 1977.
Švacov, Vladan: *Temelji dramaturgije,* Zagreb, 1976.


### Film i televizija


Balázs, Bela: *Filmska kultura,* Beograd, 1968.
Fiske, John – Hartley, John: *Čitanje televizije,* Zagreb, 1992. (bibliografija)
Peterlić, Ante: *Pojam i struktura filmskog vremena,* Zagreb, 1976.
Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma,* Zagreb, [2]1982. (bibliografija)
Turković, Hrvoje: *Razumijevanje filma,* Zagreb, 1988. (bibliografija)


## 9. METODOLOGIJA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI

### Opći metodološki problemi


Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije,* Zagreb, [2]1999. (bibliografija)
Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997. (bibliografija)
Doležel, Lubomir: *Poetike zapada,* Sarajevo, 1991. (bibliografija)
Eagleton, Terry: *Književna teorija,* Zagreb, 1987. (bibliografija)
Frye, Nothorp: *Anatomija kritike,* Zagreb, 1979.
Hart, Dietrich – Gebhardt, Peter (ur.): *Erkentnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft,* Stuttgart, 1982. (bibliografija)
Hauser, Arnold: *Filozofija povijesti umjetnosti,* Zagreb, 1963.
Lotman, Jurij M.: *Predavanja iz strukturalne poetike,* Sarajevo, 1970.
*Moderna tumačenja književnosti,* Sarajevo, 1981. (bibliografija)
Olsen, Stein Haugom: *The End of Literary Theory,* Cambridge, 1987.
Petrović, Svetozar: *Priroda kritike,* Zagreb, 1972.
Polmann, Leo: *Literaturwissenschaft und Methode,* Frankfurt/M, 1971.





Solar, Milivoj: *Filozofija književnosti,* Zagreb, 1985.
Solar, Milivoj: *Ideja i priča*, Zagreb, [2]1980. (bibliografija)
Solar, Milivoj: *Književna kritika i filozofija književnosti,* Zagreb, 1976.
Solar, Milivoj: *Uvod u filozofiju književnosti,* Zagreb, 1978.
Škreb, Zdenko: *Studij književnosti,* Zagreb, 1976. (bibliografija)
Škreb, Zdenko – Stamać, Ante (ur.): *Uvod u književnost,* Zagreb, [4]1986. (bibliografija)


### Pozitivizam i kritika pozitivizma


Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung,* 1905.
Lanson, Gustav: *Metode istorije književnosti,* u časopisu *Putevi,* Banja Luka, 1966.
Walzel, Oskar: *Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters,* Darmstadt, 1957. (bibliografija)
Wölfflin, Heinrich: *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti,* Sarajevo, 1958.


### Ruski formalisti


Ambrogio, Ignazio: *Formalizam i avangarda u Rusiji,* Zagreb, 1979. (bibliografija)
Erlich, Victor: *Russian Formalism,* New Haven, 1955. (bibliografija)
Jameson, Fredric: *U tamnici jezika,* Zagreb, 1974. (bibliografija)
*Poetika ruskog formalizma,* Beograd, 1970. (bibliografija)
Šklovski, Viktor: *Uskrsnuće riječi,* Zagreb, 1969.
Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti,* Zagreb, 2000.


### Nova kritika u Engleskoj i Americi


Beker, Miroslav: *Moderna kritika u Engleskoj i Americi,* Zagreb, 1973. (bibliografija)
Eagleton, Terry: *Književna teorija,* Zagreb, 1987. (bibliografija)
Eliot, Thomas Stearns: *Tradicije, vrijednosti i književna kritika*, Zagreb, 1999.
*Nova kritika,* Beograd, 1973. (bibliografija)
Richards, I. A.: *Načela književne kritike,* Sarajevo, 1964.


### Učenje o interpretaciji


Kayser, Wolfgang: *Die Vortragsreise,* Bern, 1958.
Kayser, Wolfgang: *Jezično umetničko delo,* Beograd, 1973. (bibliografija)
Staiger, Emil: *Temeljni pojmovi poetike,* Zagreb, 1996.
Škreb, Zdenko: *Interpretacija,* u *Uvodu u književnost,* Zagreb, [4]1986.

### Psihoanalitička i arhetipska kritika

Durand, Gilbert: *Antropološke strukture imaginarnog,* Zagreb, 1991. (bibliografija)
Freud, Sigmund: *Tumačenje snova,* Beograd, 1969.
Frye, Nothorp: *Anatomija kritike,* Zagreb, 1979.
Frye, Nothorp: *Mit i struktura,* Sarajevo, 1989.
Jung, Carl Gustav: *Čovjek i njegovi simboli,* Ljubljana, 1973.
Solar, Milivoj: *Edipova braća i sinovi,* Zagreb, 2000.

### Utjecaji fenomenologije i egzistencijalizma

Betti, Emilio: *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka,* Novi Sad, 1988.
Frank, Manfred: *Iskazivo i neiskazivo,* Zagreb, 1993.
Heidegger, Martin: *O biti umjetnosti,* Zagreb, 1959.
Hufnagel, Erwin: *Uvod u hermeneutiku,* Zagreb, 1993.
Ingarden, Roman: *O saznavanju književnog umetničkog dela,* Beograd, 1971.
Solar, Milivoj: *Uvod u filozofiju književnosti,* Zagreb, 1978.

### Sociologija književnosti

Bastide, Roger: *Umjetnost i društvo,* Zagreb, 1981.
Bloch, Ernst: *O umjetnosti,* Zagreb, 1981.
Escarpit, Robert: *Revolucija knjige,* Zagreb, 1972.
Escarpit, Robert: *Sociologija književnosti,* Zagreb, 1970. (bibliografija)
Jameson, Fredric: *Marksizam i forma,* Beograd, 1974.
Lukács, György: *Roman i povijesna zbilja,* Zagreb, 1986.
Macherey, Pierre: *Teorija književne proizvodnje,* Zagreb, 1979.
Marcuse, Herbert: *Estetska dimenzija,* Zagreb, 1981.
Solar, Milivoj: *Filozofija književnosti,* Zagreb, 1985.
*Svijet umjetnosti. Marksističke interpretacije,* Zagreb, 1976.

### Teorija recepcije

Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije,* Zagreb, 1986. (bibliografija)
Warning, Rainer: *Hermeneutika, semiotika i recepciona estetika,* Beograd, 1977.

### Strukturalizam

Beker, Miroslav: *Semiotika književnosti,* Zagreb, 1991. (bibliografija)
Jameson, Fredric: *U tamnici jezika,* Zagreb, 1974. (bibliografija)
Lévi-Strauss, Claude: *Strukturalna antropologija,* Zagreb, 1977.
Lotman, Jurij M.: *Predavanja iz strukturalne poetike,* Sarajevo, 1970.
Lotman, Jurij M.: *Struktura umetničkog teksta,* Beograd, 1976.
Mukařovsky, Jan: *Književna struktura norma i vrijednosti,* Zagreb, 1999.
*Strukturalizam,* Zagreb, 1970. (bibliografija)
*Umjetnost riječi,* br. 2-3, posvećen češkom strukturalizmu, Zagreb, 1972.
Uspenski, B. A.: *Poetika kompozicije, Semiotika ikone,* Beograd, 1979.

### Naratologija

Beker, Miroslav: *Priča i njezina obrada,* u časopisu *Književna smotra,* br. 47-48, Zagreb, 1982.
Biti, Vladimir: *Suvremena teorija pripovijedanja,* Zagreb, 1992. (bibliografija)
Kramarić, Zlatko: *Uvod u naratologiju,* Osijek, 1989. (bibliografija)
Peleš, Gajo: *Priča i značenje,* 1989. (bibliografija)
Propp, Vladimir: *Morfologija bajke,* Sarajevo, 1990.
Rimmon-Kenan, Shlomit: *Narrative Fiction,* London and New York, 1983. (bibliografija)

### Poststrukturalizam

Culler, Jonathan: *O dekonstrukciji,* Zagreb, 1991. (bibliografija)
Derrida, Jacques: *O gramatologiji,* Sarajevo, 1976.
Eagleton, Terry: *Književna teorija,* Zagreb, 1987. (bibliografija)
Lacan, Jacques: *Spisi,* Beograd, 1983.

# PREDMETNO KAZALO*


**a**gon **241**
alegorija **80**, 84
aliteracija **74**, 120
anadiploza **75**
anafora **75**
antika 103, 142, 147-149, 149, 152, 245, 246
antiklimaks 86
antiteatar **247**
antiteza **84**, 87
arhetip **273**
asindeton **83**
asonancija **74**, 120
avangarda 164, 168, 176, 300

**b**ajka 49, 50, 122, 129, 166, 209, **210**, 213, 290, 299
balada 197, **199**
barok 145, 147, **155-156**, 157, 158
basna 57, **80**
beletristika **11**
biografija **225**, 258
bugaršćica **114**

**c**ezura **105**, 107, 113, 114, 120
commedia dell'arte **245**

**d**adaizam **177**
dekonstrukcija 293, **294**
deseterac **113**, 114
didaskalija **232**, 234, 235
digresija **195**
dijakronijska klasifikacija **126**, 143, 162
dijalog **235**, 236, 237, 240
ditiramb **188**
dnevnik **225**
drama 51, 134, 138, 161, 163, 165, 166, 170, 173, 174, 177, 179, 181, 227-229, 264, 302
dramatika **133-134**
duh vremena **154**

**e**gzistencijalizam **179**, 274, 275, **276**, 282, 304
ekloga **189**
eskpozicija **238**


* Masno otisnuta brojka upozorava da se na tom mjestu pojam definira

eksod **240**
ekspresionizam 28, 68, 120, **176**, 177, 178
elegija 134, 142, **187**, 188
elipsa **83**
ep 70, 131, 132, 134, 142, 148, 154, 161, **196**, 197-202, 218, 227, 244
epifora **75**
epigram 142, **188**
epika 132, **133**, 134, 151, 181, 183, 188, 192-202
epitaf **188**
epitalam **189**
epitet **79**, 196
epizoda **196**, 238
epizodij **240**
epska pjesma **198**
epski teatar **247**
esej 155, 166, 207, **224**, 225, 267, 275
estetika **28**, 29, 30, 34, 256, 260, 275, 276, 297, 299
esteticizam 164, 167-169, 172
eufemizam **79**

fabula 40, **52**, 53, 141, 168, 179, 193, 207, 210, 218, 223, 232, 235, 239, 263, 270
farsa **243**
feljton **226**
fenomenologija 269, **274**, 281, 282, 304
figura 70, **71-72**, 73-91, 110, 111, 262, 270
film 176, **249**, 289, 302
filologija **32**, 257, 277
filozofija književnosti **277**, 278, 280, 296, 304
formalisti 50, **261-265**, 268, 281, 282, 303
futurizam 120, **175**

gradacija **86**, 196
građa **61**, 206, 208, 215, 216, 218, 263, 270
groteska **242**

heksametar **103**, 115
hermeneutika **277**, 281, 304
himna 134, 150, **187**
hiperbola **85**, 177
horizont očekivanja 283
humanizam 28, **151**
humor **242**

ideja 15, 40, **59-60**, 61
idila **188**, 189
impresionizam **176**
interpretacija **38**, 96, 268-271, 277, 281, 282, 303
intuicija **260**, 269
inverzija **82**
ironija **86**, 154, 177

jednostavni oblik **209**, 210-214

karakter **58**, 59, 61, 134, 158, 207, 213, 218, 223, 234, 264, 270
karakaterizacija **58**, 246
katarza **241**, 272
kazalište 17, 138, 176, **228**, 244
klasicizam 88, 147, **157**, 158, 160, 163, 170, 245
klimaks **86**
književna epoha 48, 90, **144**, 145-148, 152-166, 170, 171, 223, 226, 264, 280, 300
književna konvencija **17**, 18, 49, 52, 57, 152, 154, 165, 169, 171, 172, 229
književna kritika 22, **25**, 225, 256, 260, 265, 266, 268, 271-276, 287
književna teorija **28**, 162, 173, 176, 296, 300, 302
književna vrsta 33, 34, 35, 48, 52, 70, 84, 90, 123, 127, **130-131**, 133-138, 142, 148, 154, 158, 162, 163, 165, 181, 203, 204, 205, 209, 210-217, 220, 221, 242, 243, 257, 264
književni postupak 154, **262**, 263, 264
književni pravac 127, 144-145, 166-173, 300
književni rod 66, 127, 130, **133-134**, 134, 144, 145, 160, 171, 281
književno razdoblje **145**, 146, 166-172, 269, 300



komedija 57, 131, 148, 158, 239, **242**, 243-246
komparativna književnost **26**, 124, 297
kompozicija 40, 45, **50-51**, 52, 70, 71, 158, 194, 207, 235, 239, 245, 270
kontekst **13**, 14, 16, 214
kulminacija **238**

legenda 150, 206, 209, **212**
lik 40, 49, 50, 54, 55, **56-57**, 58, 140, 161, 162, 172, 173, 177, 179, 193, 209, 215, 221, 222, 225, 230-235, 245, 247, 249, 291
lingvistika 17, 28, 29, **30-31**, 32, 252, 253, 255, 262, 273, 284, 285
lirika 114, **133-134**, 135, 151, 165, 170, 181-193, 194, 196
lirska pjesma 52, 54, 131, 182, 186-188, 227, 244
litota **85**

manirizam 145, **156**, 300
melodrama **243**
metafora **76**, 77, 78, 84, 87-90, 264, 299
metodologija **34**, 96, 251, 252, 253, 284, 287, 302
metonimija **77**, 78, 286
metrika **100**, 115, 299
misterij 149, 240
mit 148, 149, 209, 210, **211-212**, 240, 273, 286, 290
modernizam 147, **164**, 165-172, 292
monolog 168, 208, 231, 235, **236**, 237
mora **102**
motiv **48**, 49, 50, 54, 89, 90, 175, 179, 185, 192, 207, 235, 238, 270, 272
motivacija 40, **49**, 50, 173, 263

nadrealizam **177**, 178-179
naturalizam **173**, 174, 176, 246
naratologija 286, **289**, 290, 291, 305
nova kritika **265**, 266-268, 274, 281, 303
novela 131, 132, 134, 138, 163, 166, 173, 209, **214-217**, 229

oblik 11, 22, 26, **42**, 43, 100, 112, 113, 117, 118, 120, 123, 126, 128, 130-132, 180, 181, 203, 210-212, 216, 228, 259, 262-265224, 253, 257-260
oda **187**
oksimoron **87**
onomatopeja **74**
opera **243**
opkoračenje **107**
osmerac **114**
označitelj **43**, 44, 45, 88, 285, 293
označeno **43**, 44, 45, 88, 285, 293

parabaza **241**
paradigma **89**
paradoks **87**
pastorala **243**
periodizacija **144**, 145, 146, 166, 172
peripetija **238**
personifikacija 72, **78**
plan izraza **43**, 44-48, 51, 152, 285
plan sadržaja **43**, 44-48, 51, 152, 285
poenta **216**
poema 132, 166, **199**
poetika 21, **27-28**, 33, 66, 69, 98, 158, 171, 174, 175, 256, 298, 302
poezija 15, 41, 72, 98, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 129, 132, **135-137**, **138-140**, 142, 163, 165, 168, 170, 174, 178, 180-204, 205, 210, 213, 234, 296, 301
polisindeton **83**
pomno čitanje **267**
poredba **84**, 85, 86
poslovica 39, 40, 41, 87, 122, **214**
povijest književnosti 25, 26, 27, 127, 142-146, 166, 167, 257-261, 282, 284, 292
postmodernizam 164, **171**, 172, 179, 292
poststrukturalizam 287, 288, **292**, **293**, 294, 305

pozitivizam 254, **258**, 259-261, 269, 281, 303
prebacivanje **107**
priča 15, **54**, 55, 56, 177, 207, 215, 286, 289, 290, 300
pripovijetka 79, 134, **214-215**
pripovjedač 40, **54**, **56-57**, 59, 60, 61, 161, 193, 207, 216, 234, 262, 291129, 157, 189, 190, 204, 213, 230, 257, 285
prolog **238**, 240
proza 15, 72, 98-102, 132, 135-138, **137-138**, 142, 163, 180-182, 193, 202-226, 245, 289, 301
psalam **189**
psihoanaliza **271**, 272
psihologija književnosti **272**
publicistika **134**, 225
putopis 207, **225**

radiodrama **248**, 249
rapsod **201**
rasplet 140, 195, 235, **238**, 239
realizam 18, 49, 145, 147, **162**, 163-167, 174, 176, 177, 216, 223, 261
renesansa 28, 145, 147, **152**, 153-155, 189, 204, 257
reportaža **226**
retardacija **195**
retorika 30, **69**, 70, 71, 77, 87, 88, 90-95, 149, 158, 257, 298
retoričko pitanje 82
rima 43, **105**, 106-110, 114, 117-121, 136, 214
ritam 100, 101, 104-110, **111**, 136, 175, 181, 185, 193, 199, 214, 270
roman 15, 47, 52, 58, 60, 65, 72, 87, 90, 122, 123, 131-139, 141, 142, 154, 159-162, 164-173, 179, 204-211, 214, **217**, 218-223, 227, 229, 244, 263, 264, 289, 301
romanca 197, **199**
romantizam 118, 130, 147, 157, 158, **160**, 161, 162

sadržaj **42**, 43-46, 53, 60, 259, 263-265
saga **213**
satira **242**
scenarij 122, **249**
semiotika 12, 28, **31-32**, 285, 287, 288, 294, 297
sestina **117**
simbol **80**, 174
simbolizam 81, 126, **174**, 175
simploka **75**
sinegdoha **78**
sintagma **89**
siže 40, **52-53**, 207, 223, 263
slobodni stih **119-120**, 121
slojevi književnog djela **40**, 41-44, 61
sociologija književnosti **278**, 279-280, 304
sonet **117-118**, 119, 131, 188, 299
srednji vijek 143, 147, **149-150**, 151-153, 160, 256, 257
stanca **116**
stasim **240**
stih 17, 34, 51, 61, **98-100**, 101-121, 131, 137, 175, 180, 181, 185, 186, 193, 245, 246, 262, 270, 299
stil 26, 33, **68**, 69, 70, 90-96, 133, 158, 206, 240, 243, 246, 260, 263, 270, 276
stilem **95**
stilska formacija **145**
stilistička kritika 93, **95**, 96, 97
stilistika **33-34**, 61, 66-69, 77, 82, 87, 90-95, 110
stopa **102**, 103-106
strofa **104**, 107-109, 113, 186
struktura 30, **38-40**, 51, 53, 61, 63, 66, 97, 140, 206, 211, 214, 223, 230, 232, 234, 238, 244, 247, 251, 260-262, 275, 278-281, 284-287, 289-291
strukturalizam 32, **284**, 285-289, 292, 293, 304

teatrologija **228**
tekst **13**, 35-37, 61, 97, 130, 138, 184, 210, 227, 229, 232, 234, 248, 249, 260, 266, 267, 286, 287, 290, 292, 294



tekstologija **37**
televizijska drama 248, **250**
tema 40, **46**, 47, 61, 113, 128, 173, 184, 186, 191, 193, 206, 215, 221, 259, 263
tendencija **59**
teorija **39**
teorija književnosti 25, **27**, 30, 32-39, 59, 87, 93, 97, 124, 126, 127, 220, 223, 229, 230, 252, 253, 268, 292, 299
teorija recepcije **281**, 282-284, 287, 304
tercina **116**
tragedija 70, 131, 142, 163, 234, **239**, 240-243, 256
trivijalna književnost **141**, 142, 171, 280, 283, 289, 300
trop 73, **75-76**, 80, 84

umjetnost 9, **11**, 12, 13, 18-21, 29, 31, 60, 168, 174-176, 207, 260, 268, 271, 277
usmena književnost 10, **127-129**, 130-132, 142, 196, 204, 209, 300

verizam **173**
versifikacija 34, 66, 98, **100**, 101-106, 110, 112, 135, 180, 299
vic 128, 131, **213-214**, 272

zabavna književnost 21, 126, **139-140**, 141, 142, 205, 300
začudnost **262**, 263
zagonetka 210, **214**
zaplet 140, 235, **238**
znak 12, **31**, 32, 285, 287, 293, 297
znanost o književnosti 12, **24-25**, 26, 33, 34, 125, 141, 144, 251-258, 260-265, 267, 271, 273, 276-285

# KAZALO IMENA


Adorno, Th. W. **280**
Alkej 104, 148, 187
Ambrogio, I. 303
Anakreont 148, 188
Andersen, H. Ch. 213
Andrić, I. 222
Antoš, A. 298
Aragon, L. 179
Aralica, I. 220
Ariosto, L. 116, 154, 156, 201
Aristofan 148, 241, 244, 244
Aristotel 20, 33, 149, 238, 240, 240, 241, 256, 280, 289, 296, 298, 299
Auerbach, E. 269

Bacon, F. 224
Batušić, S. 302
Balázs, B. 302
Bally, Ch. 94
Balzac, H. de 163, 219
Barthes, R. 285, 287, 290, 292
Bastide, R. 304
Baudelaire, Ch. 163, 165, 174, 190
Baumgarten, A. G. 29
Beckett, S. 166, 170, 172, 247
Begović, M. 116, 247
Beker, M. 296, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 305
Beli, A. 174
Benjamin, W. 280
Benn, G. 177, 215, 216
Bense, M. 297
Betti, E. 304
Biti, V. 296, 298, 299, 301, 302, 305
Bloch, E. 280, 304
Blok, A. A. 174
Boccaccio, G. 151, 152, 153, 216
Bogdanović, M. 232, 237
Boileau-Despréaux, N. 158, 298
Borges, J. L. 172
Bošković-Stulli, M. 300
Bowra, S. M. 301
Božić, M. 216, 220, 248
Brecht, B. 166, 247
Breton, A. 178
Brlić-Mažuranić, I. 213
Broch, H. 166, 219
Brooks, C. 265





Büchner, G. 177
Bulgakov, M. 166, 170, 220
Bunić Vučić, I. 157
Butor, M. 172
Byron, G. G. 160, 161, 199

Calderón de la Barca, P. 157, 245
Calvino, I. 56, 172
Camões, L. de 201
Camus, A. 166, 170, 179
Cervantes Saavedra, M. de 154, 218
Cesarić, D. 80, 83, 191
Chateaubriand, R. de 161
Chatman, S. 290
Chomsky, N. 297
Ciceron Tulije, M. 149, 204
Conrad, J. 48
Corneille, P. 158, 246
Cortázar, J. 172
Croce, B. 260, 269, 297
Curtius, E. R. 298, 300

Čačinović-Puhovski, N. 297
Čehov, A. P. 168, 216, 246

D'Amico, S. 302
Dante Alighieri 16, 116, 151, 163, 198
Defoe, D. 159, 219
Demosten 149
Derrida, J. 293, 305
Desnica, V. 87
Dickens, Ch. 163
Dilthey, W. 259, 277, 303
Doležal, L. 296, 302
Donat, B. 300
Dostojevski, F. M. 47, 58, 164, 219, 222
Držić, Dž. 189
Držić, M. 155, 244, 247
Du Bellay, J. 155
Durand, G. 304

Đalski, K. Š. 216

Eagleton, T. 280, 296, 302, 303, 305
Eco, U. 172, 296, 297, 298
Ejhenbaum, B. 262
Eliot, T. S. 81, 166, 170, 199, 202, 266, 267, 303
Éluard, P. 166, 179
Empson, W. 266
Escarpit, R. 278, 304
Eshil 21, 148, 240, 244
Euripid 148, 240, 244

Faucault, M. 290
Faulkner, W. 166, 170, 219, 222
Fielding, H. 159
Fish, S. 281
Flaker, A. 296, 297, 300
Flaubert, G. 163, 219
Flemming, W. 299, 301
Fontane, Th. 164
Fowler, A. 299
Fowles, J. 172
Frangeš, I. 298
Franičević, M. 299
Freud, S. 178, 271, 272, 304
Friedrich, H. 300, 301
Frye, N. 273, 302, 304

Galsworthy, J. 213
García Lorca, F. 166
García Márquez, G. 172
Gennete, G. 290
George, S. 174
Gide, A. 166, 170
Goethe, J. W. 125, 133, 159, 161, 219
Gogolj, N. V. 164
Goldmann, L. 280
Góngora y Argote, L. de 156, 157
Grass, G. 220
Greimas, A. J. 285, 290
Grlić, D. 297
Guiraud, P. 297, 298
Gundulić, I. 114, 117, 157, 198, 202

Handke, P. 172
Harambašić, A. 199
Hart, D. 302
Hašek, J. 166
Hauptmann, G. 173, 246
Hauser, A. 300, 302
Hegel, G. W. F. 29, 59, 133, 299
Heidegger, M. 276, 276, 277, 304
Heine, H. 161
Hempfer, K. W. 299
Herodot 149, 204
Hirsch, E. D. 299, 293
Hjelmslev, L. 297
Hljebnikov, V. 175
Hocke, G. R. 300

Hoffmann, E. Th. A. 161
Hölderlin, F. 276
Homer 16, 51, 148, 180, 188, 197, 198, 199
Horacije Flak, Kv. 148, 187
Hugo, V. 161
Humboldt, W. von 30
Husserl, E. 246, 274, 275

Ibsen, H. 173, 174
Ingarden, R. 275, 298, 304
Ionesco, E. 166, 247
Iser, W. 280
Ivanišević, D. 77
Ivanković, Đ. 116
Ivić, M. 297

Jakobson, R. 89, 90, 262, 286
Jameson, F. 303, 304
Janković, M. 301
Jauss, H. R. 280, 282
Jolles, A. 209, 299, 301
Joyce, J. 166, 170, 179, 219
Jung, C. G. 272, 273, 304

Kačić Miošić, A. 160
Kafka, F. 65, 78, 166, 170, 177, 179, 219
Kaleb, V. 216
Kaštelan, J. 73, 74, 75, 100, 120, 121, 199
Katančić, M. P. 115
Katičić, R. 297
Katul Valerije, G. 148
Kayser, W. 96, 218, 221, 269, 270, 296, 298, 301, 303
Kekez, J. 300
Keller, G. 164
Klaić, B. 103, 236
Kmecl, M. 296
Kogoj-Kapetanović, B. 297
Kolar, S. 87, 248
Kombol, M. 116
Kosor, J. 247
Kovačić, A. 164, 220
Kovačić, I. G. 117, 199
Kozarac, J. 173, 216
Kozarčanin, I. 107
Kramarić, Z. 305
Kranjčević, S. S. 64, 87, 105, 106, 107, 116, 188, 199
Kravar, M. 299
Kravar, Z. 298, 299, 301
Kristeva, J. 285, 292
Krklec, G. 121, 188
Krleža, M. 41, 64, 68, 77, 78, 83, 87, 121, 128, 216, 220, 248
Krmpotić, V. 82
Kundera, M. 172
Kumičić, E. 173
Kvintilijan, M. F. 149, 298

Lacan, J. 292, 305
Lamartine, A. de 161
Lanson, G. 303
Lasić, S. 300, 301
Lausberg, H. 298
Lefebvre, H. 280
Leonardo da Vinci 154
Leopardi, G. 162
Lessing, G. E. 301
Lešić, Z. 296, 298, 302
Lévi-Strauss, C. 286, 290, 304
Lodge, D. 300
Lope de Vega Çarpio, F. 157, 245
Lord, A. 198, 300, 301
Lotman, J. 285, 287, 296, 298, 299, 302, 304
Lucić, H. 247
Lukács, G. 280, 301, 304
Lukrecije Kar, T. 193
Lyotard, J.-F. 290

Ljermontov, M. J. 162, 199

Macherey, P. 280, 304
Machiavelli, N. 155
Maeterlinck, M. 168, 174, 246
Majakovski, V. 175
Majdak, Z. 86
Majnarić, N. 299
Mallarmé, S. 174, 190
Mann, P. de 293
Mann, Th. 22, 55, 166, 206, 220
Manzoni, A. 162
Marcijal, M. V. 148, 188
Marcuse, H. 280, 304
Maretić, T. 115
Marinetti, F. T. 175
Marinković, R. 72, 216, 220, 248
Marrino, G. 156
Marulić, M. 114, 154, 198, 202
Marx, K. 279



Matković, M. 248
Matoš, A. G. 68, 74, 83, 109, 118, 125, 174, 188, 216
Maupassant, G. de 173, 216
Mažuranić, I. 75, 78, 99, 187, 198, 202
Menandar 244
Mickiewicz, A. 162, 198, 199, 202
Mihalić, S. 67, 68, 121
Mihanović, A. 185
Milton, J. 201
Minović, M. 297
Molière 156, 158, 246
Montaigne, M. E. de 155, 224
Morin, E. 300
Morris, Ch. 31
Mukařovsky, J. 286, 305
Murko, M. 300

Nabokov, V. 172
Naljeśković, N. 189
Nazor, V. 115, 116, 188
Neruda, P. 166, 202
Nietzsche, F. 206
Novalis 161, 174

Ogrizović, M. 247
Olsen, S. H. 296, 302
Oraić-Tolić, D. 300
Ovidije Nazon, P. 148, 187

Palmotić, J. 157
Parry, M. 198
Pasternak, B. 92, 166, 220
Pavletić, V. 301
Pavličić, P. 56, 220, 299, 299, 300, 301, 302
Peirce, Ch. S. 31
Pelegrinović, M. 114
Peleš, G. 305
Peterlić, A. 302
Petrarca, F. 117, 151, 153, 152, 189
Petrović, S. 296, 299, 302
Pichois, C. 297
Pindar 148, 187
Pingare, R. 302
Pirandello, L. 166, 170, 247
Platon 59, 149, 204, 217, 256, 259, 280
Plaut 148, 244, 245
Poe, E. A. 162, 174
Polić Kamov, J. 85
Polmann, L. 302
Popović, B. 215
Pound, E. 199
Pranjić, K. 298
Preradović, P. 187, 200
Prešeren, F. 119
Propp, V. 290, 305
Proust, M. 166, 168, 219
Prpić, T. 233
Pseudo Longin 298
Pupačić, J. 78, 85
Puškin, A. S. 162, 199, 202

Rabelais, F. 154
Racine, J. 158, 233, 246
Ranjina, D. 189
Ransom, J. C. 265
Reljković, M. A. 160
Richards, I. A. 266, 267, 298, 303
Riceour, P. 299
Rilke, R. M. 166, 168, 174, 276
Rimmon-Kenan, S. 305
Rimbaud, A. 163, 174, 190
Robbe-Grillet, A. 172
Ronsard, P. de 155
Rostand, E. 246
Rousseau, J.-J. 159

Sapfa 104, 148
Sartre, J.-P. 166, 170, 179, 219, 275
Saussure, F. de 30, 31, 43, 285
Scherer, W. 259
Schiller, F. 161
Schönberg, A. 206
Scott, W. 161
Seidler, H. 296
Selden, H. 296
Sepčić, V. 300
Shakespeare, W. 21, 47, 118, 154, 232, 237, 245, 264
Shelley, P. B. 162
Simonid 188
Slamnig, I. 13, 62, 81, 121, 299, 300
Sofoklo 148, 235, 240, 244, 262
Sokrat 87
Solar, M. 296, 297, 298, 299, 300, 300, 301, 303, 304
Spitzer, L. 96, 269, 299

Staiger, E. 96, 133, 269, 270, 271, 299, 303
Stamać, A. 296, 299
Stanzel, F. 222
Stendhal 163, 222
Sterne, L. 159, 219
Strindberg, A. 177

Šenoa, A. 164, 200, 220
Ševčenko, T. 162
Šimić, A. B. 20, 28, 76, 79, 82, 100, 111, 121, 136, 177, 184
Šimunović, D. 216
Škiljan, D. 297, 298
Šklovski, V. 50, 262, 301, 303
Škreb, Z. 296, 303
Šolohov, M. 220
Šoljan, A. 81, 216
Švacov, V. 302

Tacit, K. 204
Tadijanović, D. 75, 121
Taine, H. 259
Tasso, T. 116, 156, 201
Tate, A. 265
Teokrit 188
Tespis 240
Thackerey, W. M. 164
Tinjanov, L. 262, 265, 282
Tirso de Molina 157, 245
Todorov, T. 285, 290
Tolstoj, L. N. 16, 164, 219, 222
Tomaševski, B. 262, 296, 298, 299, 303
Trakl, G. 177, 276
Tresić Pavičić, A. 116
Tukidid 204
Turković, H. 302
Tzara, T. 177

Ujević, T. 64, 75, 79, 86, 182, 190, 191
Uspenski, B. A. 285, 305
Užarević, J. 298, 301

Verga, G. 173
Vergilije Maron, P. 103, 148, 189, 198, 201
Verlaine, S. 174
Verne, J. 222
Vetranović, M. 247
Vidan, I. 301
Vidrić, V. 77, 84, 174, 191
Vigny, A. de 161, 174
Vinogradov, V. 264, 293
Vojnović, I. 247
Voltaire 159
Vraz, S. 188, 200
Vrkljan, I. 86

Warning, R. 304
Warren, A. 300
Wellek, R. 300
Werfel, F. 177
Whitman, W. 120
Wiesner, Lj. 109
Wilde, O. 174, 213
Wölfflin, H. 260, 303
Woolf, V. 219

Yeats, W. B. 174

Zima, L. 298
Zola, E. 173, 174, 222

Žirmunski, V. 264
Živković, D. 297
Žmegač, V. 297, 300, 301



# SADRŽAJ

Predgovor prvom izdanju ..... 5
Predgovor šesnaestom, prerađenom i dopunjenom izdanju ..... 6

1. PRIRODA KNJIŽEVNOSTI I PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI

Naziv i pojam književnosti ..... 9
Književnost i jezik ..... 13
Književnost i zbilja ..... 16
Književnost kao umjetnost ..... 19
Svrha i zadaci proučavanja književnosti ..... 22
Znanost o književnosti ..... 24
Estetika, lingvistika i semiotika ..... 28
Uža područja teorije književnosti ..... 33

2. ANALIZA KNJIŽEVNOG DJELA

Filološka analiza teksta ..... 35
Struktura književnog djela ..... 38
Izraz i sadržaj ..... 43

Tema, motiv i motivacija ... 46
Kompozicija, fabula i siže ... 50
Pripovjedač, priča i lik ... 54
Ideja ... 59
Izvantekstovni odnosi ... 61
Smisao književnog djela ... 64

## 3. STILISTIKA

Stil i stilistika ... 67
Stara poetika i retorika ... 69
Pojam figure ... 71
Figure dikcije ... 73
Figure riječi ili tropi ... 75
Figure konstrukcije ... 81
Figure misli ... 84
Opreka metafore i metonimije ... 87
Novo shvaćanje stila ... 90
Opisna stilistika ... 93
Stilistička kritika ... 95

## 4. VERSIFIKACIJA

Priroda stiha ... 98
Kvantitativna versifikacija ... 102
Silabička i akcenatska versifikacija ... 104
Raščlanjivanje stiha, strofa i rima ... 107
Ritam ... 110
Vrste stihova i strofa ... 113
Sonet ... 117
Slobodni stih ... 119

## 5. KLASIFIKACIJA KNJIŽEVNOSTI

Zadaci klasifikacije književnosti ... 122
Načela klasifikacije ... 124
Usmena i pisana književnost ... 127
Pojam književne vrste ... 130
Književni rodovi ... 133



Poezija, proza i drama ... 135
Zabavna književnost ... 139
Dijakronijska klasifikacija ... 142
Književne epohe ... 146
Književna razdoblja i književni pravci ... 166

## 6. POEZIJA

Lirska i epska poezija ... 180
Struktura lirske pjesme ... 183
Lirske vrste ... 186
Moderna lirika ... 189
Karakteristike epske poezije ... 192
Epska tehnika ... 194
Tipovi i vrste epske poezije ... 196
Razvoj epske poezije ... 200

## 7. PROZA

Porijeklo i razvoj umjetničke proze ... 203
Struktura proznog književnog djela ... 206
Prozne vrste ... 209
Jednostavni oblici ... 211
Novela ... 214
Roman ... 217
Vrste i tipovi romana ... 220
Književno-znanstvene vrste i publicistika ... 223

## 8. DRAMA

Drama i kazalište ... 227
Kazališna predstava ... 229
Struktura dramskog teksta ... 232
Dijalog i monolog ... 235
Kompozicija drame ... 238
Dramske vrste ... 239
Razvoj drame ... 244
Film, radiodrama i televizijska drama ... 248

## 9. METODOLOGIJA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI


Metodološki problemi znanosti o književnosti ..... 251
Tradicija proučavanja književnosti ..... 255
Pozitivizam i kritika pozitivizma ..... 258
Ruski formalisti ..... 261
Nova kritika u Engleskoj i Americi ..... 265
Učenje o interpretaciji ..... 268
Psihoanalitička i arhetipska književna kritika ..... 271
Utjecaji fenomenologije i egzistencijalizma ..... 274
Sociologija književnosti ..... 278
Teorija recepcije ..... 281
Strukturalizam ..... 284
Naratologija ..... 289
Poststrukturalizam ..... 292

Literatura ..... 295

Predmetno kazalo ..... 307

Kazalo imena ..... 312



**ŠKOLSKA KNJIGA, d.d.**
Zagreb, Masarykova 28

Za izdavača
ANTE ŽUŽUL, prof.

Tiskanje završeno u siječnju 2005.

FILOZOFSKI FAKULTET U SPLITU
82.0
SOL
t
561
HJ3867

ISBN 953-0-50733-X